cahiers du
CINEMA

248.

Avignon 73 :

Pour un front culturel révolutionnaire.
Cinéma militant, animation culturelle.

La Résistance palestinienne
et le cinéma.

Sur La Chine, sur Avanti.

Réflexions sur le cinéma
algérien.

Pratique artistique et
lutte idéologique.

7 francs.

Sommaire

N° 248



Rédaction : Jacques Aumont, Pascal Bonitzer, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, Pascal Kané, Jean Narboni, Jean-Pierre Oudart, Philippe Pakradouni, Serge Toubiana. *Administration* : Jacques Aumont, Claude Bourdin. Les manuscrits ne sont pas rendus.

Revue mensuelle de Cinéma.

13, rue des Petits-Champs, Paris-1er - Administration-Abonnements, rédaction : 742-37-07. Mise en page et fabrication : Daniel et Cie.



Les numéros suivants sont disponibles :

Ancienne série (5 F) : 110 - 124 - 129 - 140 à 142 - 146 - 147 - 149 - 152 à 155 - 158 - 159.

Nouvelle série (6 F) : 177 - 187 à 190 - 192 à 196 - 198 - 199 - 202 à 206 - 208 à 219 - 222 à 225 - 228 à 239.

Numéros spéciaux (12 F) : 166/67 - 207 (Dreyer) - 220-221 (Russie Années vingt) - 226-227 (Eisenstein).

Port : Pour la France, 0,10 F par numéro ; pour l'étranger, 0,50 F. Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 13, rue des Petits-Champs, 75001 Paris. (Tél. 742-37.07.)** C.C.P. 7890-76 PARIS.
Les anciens numéros sont également en vente dans certaines librairies (voir p. 65).

Commandes groupées Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :
10 % pour plus de 5 numéros ;
25 % pour plus de 15 numéros ;
50 % pour plus de 25 numéros.
(Ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port.)

Numéros épuisés Gérard TROUSSIER, 48, rue de l'Alma, 92600 ASNIERES, **vend** de nombreux numéros épuisés, en bon état, entre le n° 1 et le n° 200.

Offre spéciale Nous offrons à nos lecteurs la collection complète des 24 numéros dans lesquels ont paru les textes d'Eisenstein (n°s 208 à 211, 213 à 227 et 231 à 235), au prix spécial de **66 F.** (Offre valable dans la limite des exemplaires disponibles.)



Tarifs d'abonnement Pour **20 numéros :** tarif spécial :

115 F (France, au lieu de 126 F) ;
132 F ($ 29) (Etranger, au lieu de 150 F) ;
et 95 F (France) — 110 F ($ 24) (Etranger), pour les libraires, étudiants, membres de ciné-clubs.

Tarif normal :

pour 10 numéros : 63 F (France) — 75 F ($ 17) (Etranger)
et 55 F (France) — 66 F ($ 15) (Etranger), pour les libraires, étudiants, membres de ciné-clubs.

Abonnement de soutien : 100 F.

Les abonnements sont enregistrés dès réception de votre règlement par chèque postal, chèque bancaire, mandat à l'ordre des Editions de l'Etoile, 13, rue des Petits-Champs, 75001 Paris. Tél. 742-37.07. C.C.P. 7890-76 Paris.

Pour un front culturel révolutionnaire.

(Avignon 73)

Cet été à Avignon s'est tenu un stage à l'initiative des *Cahiers du Cinéma*, en vue de la constitution d'un Front culturel révolutionnaire. Cent cinquante participants ont échangé leurs expériences dans le domaine des pratiques culturelles, essentiellement le cinéma, l'animation culturelle et les arts plastiques. Le texte ci-dessous représente le bilan des cinq journées de débats et propose une base d'accord à la discussion de tous ceux qui, professionnels ou amateurs, travaillent dans un secteur de la culture en tant que producteurs (cinéma, musique, théâtre, arts plastiques, etc.) ou en tant que diffuseurs (animation culturelle, journalisme, enseignement, etc.).

1. *Pourquoi un Front culturel aujourd'hui ?*

Cinq ans après Mai 68, si l'on veut définir une politique culturelle révolutionnaire et s'organiser pour la mettre en œuvre, il faut partir d'une double constatation :
— 1° A mesure que se développe la lutte révolutionnaire du peuple, le besoin se fait plus pressant de s'emparer des armes culturelles. La lutte crée un formidable appel d'air en faveur d'un art au service de la révolution.
— 2° Depuis une dizaine d'années, parmi les producteurs et diffuseurs de culture (P.D.C.) sur lesquels la bourgeoisie compte pour endormir le peuple, nombreux sont ceux qui remettent en question leur fonction sociale et choisissent le camp révolutionnaire.

Répondre aux nouveaux besoins culturels des masses en lutte et définir la place des P.D.C. dans la révolution, voilà deux tâches très importantes pour la révolution. Pour les mener à bien, une organisation de masse luttant sur le front spécifique de la culture est une nécessité.

Pour construire cette organisation, nous ne partons pas de zéro. L'idée d'ouvrir dans la lutte de classe un Front de la culture n'est pas nouvelle. Déjà dans les années 60 apparaissait chez les P.D.C. un mouvement de contestation, dont nous devons mesurer les apports. Prenons un exemple : vers 1966-1967, un groupe d'artistes plasticiens parvenait à faire du Salon de la Jeune Peinture une tribune au service de la lutte du peuple vietnamien en imposant la *Salle rouge pour le Vietnam*. Cette initiative était en rupture avec les formes de révolte purement négative longtemps dominantes chez les artistes : la dérision, la subversion, le sabordage. C'était aussi une rupture avec l'attentisme révisionniste (pas toi ! pas ici ! pas maintenant !), rupture avec l'idée selon laquelle les luttes révolutionnaires décisives se déroulent toujours ailleurs que là où l'on est. En 1968, bon nombre de ces artistes allaient participer à l'Atelier populaire des Beaux-Arts qui devait produire

la plupart des affiches de Mai. Pendant une courte période se trouvèrent réunies les conditions d'une rencontre entre les nouveaux besoins culturels des masses et les aspirations révolutionnaires des P.D.C.

Au lendemain de Mai 68, faute de réaliser un minimum d'unité politique sur la place du combat culturel dans la révolution, sur le rôle spécifique des P.D.C., le groupe de la Jeune Peinture ne put survivre longtemps. Dans le domaine du cinéma, les Etats généraux issus de Mai 68, pour les mêmes raisons, devaient connaître un sort analogue. Depuis, des groupes divers ont continué à mener des expériences souvent intéressantes, mais aucune tentative d'unification n'a connu de succès.

Il est bien évident que l'absence d'unité sur la question de la culture reflète les insuffisances du mouvement révolutionnaire, et ses divisions. Mais devons-nous en conclure qu'il faudra attendre l'unification du mouvement pour entreprendre l'édification d'un Front culturel ? Ne pourrait-on pas alors laisser de côté les difficultés politiques et se contenter d'une « coopérative » offrant des services purement techniques ? Ces deux orientations sont le reflet d'une vision étroite de la culture révolutionnaire. En effet, il y a une façon de limiter la culture au rôle d'un simple instrument technique. Certes la culture n'est pas une fin en soi. Elle est subordonnée à la lutte politique, mais la manière dont on la pratique a une signification politique. Les pratiques culturelles ne sont pas de simples procédés de mobilisation des masses dans la perspective de la révolution. La culture révolutionnaire est bien une *arme* au service de l'émancipation du peuple, mais elle fait également partie du *but* final pour lequel il se dresse et combat. La façon dont on conçoit les pratiques culturelles aujourd'hui donne une certaine idée de la société que l'on veut construire.

C'est pourquoi les luttes qui se déroulent sur le terrain culturel concernent le *contenu même* de la révolution : on y voit apparaître les germes de nouveaux rapports sociaux. Or, pour faire le bilan de ces luttes culturelles, il faut y participer directement ; il faut que tous ceux dont les pratiques spécifiques concernent le culturel s'organisent pour mener des enquêtes et en tirer des leçons générales. Bref, le besoin d'un Front culturel se fait sentir dès aujourd'hui. Si nous ne voulons pas soumettre tout travail de masse culturel au préalable d'une clarification politique générale, c'est parce que nous pensons que le Front culturel peut contribuer à cette clarification.

2. *Comment poser le problème du contenu ?*

Pour poser correctement la question du contenu de la culture révolutionnaire, il faut partir de la position qu'occupent producteurs et diffuseurs vis-à-vis des masses ; être partie prenante de leurs luttes est la condition nécessaire de tout travail culturel progressiste. C'est de cette façon, par exemple, que des cinéastes révolutionnaires peuvent apparaître dans une grève différents de l'O.R.T.F. ou même d'une O.R.T.F. « de gauche ». Si les cinéastes du groupe TORR E BENN, en Bretagne, ont pu filmer les épisodes les plus importants de la grève du Joint Français, c'est parce qu'ils n'étaient pas confondus par les ouvriers en lutte avec des touristes.

Il y a de nombreuses façons d'être partie prenante d'une lutte : depuis la participation ponctuelle à la présence prolongée ; être partie prenante c'est au moins avoir le souci d'enquêter sur les données et les enjeux de la lutte. (Le terme de « lutte » ne désigne pas nécessairement un affrontement aux dimensions d'une grève d'usine, par exemple. On peut concevoir plusieurs niveaux. Un vaste mouvement de masse comme la grève des lycéens, une guerre de libération nationale, les problèmes de la construction du socialisme, peuvent constituer autant de thèmes pour un produit culturel. Mais dans tous les cas on posera les problèmes à partir d'une réalité vivante et concrète. Le film *Shanghaï au jour le jour* s'efforce de poser la plupart des problèmes de la place des femmes dans la révolution chinoise, à partir de la description d'une journée ordinaire dans un quartier ouvrier.)

Bien sûr il ne suffit pas d'être partie prenante de la lutte pour en composer une image révolutionnaire. Dans toute lutte il y a des contradictions, un conflit aigu entre les positions qui conduisent à l'échec et celles qui vont dans le sens de la victoire, et ce clivage n'apparaît pas spontanément. Le choix du sujet et le choix du point de vue sur le sujet engagent donc la responsabilité politique d'un P.D.C. Par exemple, tantôt on met l'accent sur l'analyse et la critique des ennemis du peuple, mais dans ce cas tout dépend du rôle que l'on attribue au camp du peuple. Entre *R.A.S.* et *Attention aux provocateurs* (film réalisé à Vincennes en 1973), il y a une différence de nature. L'un et l'autre prennent pour sujet les forces hostiles à la lutte du peuple algérien : l'Armée française dans le premier cas, le P.C.F. dans le second. Mais alors que pour ce dernier film, le peuple algérien est présenté comme la force à partir de laquelle se détermine le P.C.F., dans le film de Boisset le peuple algérien est relégué au rang de figurant : il compose la toile de fond d'un film « de gauche » sur les techniques de mise en condition du contingent.

Mais le besoin qui se fait sentir de plus en plus nettement n'est pas tant de démasquer et de critiquer l'ennemi de classe que d'esquisser des issues positives. C'est en ce sens que le problème du héros positif est à l'ordre du jour. Cependant il faut se garder d'idéaliser le camp du peuple. C'est le défaut essentiel de *Shanghaï au jour le jour*, qui a tendance à escamoter les contradictions et les difficultés passées et à venir. C'est que les produits culturels ne doivent pas être seulement des stimulants pour la lutte ; ils doivent donner des armes pour vaincre. Par conséquent, lorsqu'on met à jour toutes les contradictions au sein du peuple, ce n'est pas dans le but de faire « objectif », de montrer « toute la complexité » du réel, mais dans le but de contribuer à la résolution de ces contradictions au profit du peuple.

Voilà donc quelques axes qui devraient selon nous définir une production culturelle militante, mais l'efficacité dépend des conditions dans lesquelles un produit est diffusé. Si on laisse aux circuits bourgeois (marché, appareils culturel et scolaire) le soin de le diffuser, ou bien il ne sera pas diffusé du tout, ou bien ce sera dans des conditions telles qu'il sera vidé de tout son contenu : ainsi les affiches de Mai 68 ont terminé chez les marchands de tableaux et Pompidou a pu se payer le luxe d'inviter leurs auteurs à la fameuse expo. Sans écarter systématiquement l'utilisation des circuits bourgeois, on voit toute l'importance de l'organisation d'une diffusion militante. Sa fonction serait d'abord de donner un support critique au produit, afin notamment de neutraliser les effets négatifs des défauts qu'il peut contenir. Assorti d'un cadre critique, l'analyse de ces défauts peut devenir très instructive. De plus, une diffusion militante a pour but de déterminer l'opportunité d'un produit en fonction d'une situation concrète. Elle permet de faire un bilan des effets du produit sur son public et contribue par là à l'élaboration de nouveaux produits mieux adaptés à leurs buts.

On voit par là qu'un Front culturel regroupant autour d'un projet politique commun producteurs et diffuseurs que nous réunissons par commodité sous ce sigle unique, mais que la division capitaliste du travail sépare, constitue un instrument de travail collectif indispensable à l'intervention culturelle révolutionnaire.

3. *La spécificité du culturel : le problème des formes*

Dire qu'il y a une spécificité de la forme des produits culturels signifie qu'un contenu idéologique déterminé ne peut s'accommoder de n'importe quelle mise en forme, ainsi l'expérience situationniste tentée sur un western de Hong-Kong est significative : l'objectif consistait à détourner le sens idéologique du film en trafiquant les sous-titres pour faire passer un discours subversif, mais la forme de narration du film, la conception individualiste du héros, la violence fasciste des images ne pouvait, au mieux, que se prêter à une œuvre de dérision ; on imagine assez mal l'utilisation d'un tel procédé pour exalter la lutte du peuple vietnamien. Ce cas

limite montre qu'il y a des formes totalement inutilisables parce qu'irrémédiablement liées à leur contenu.

A partir de cette idée d'un lien intime entre la forme et le contenu, on peut tirer une conclusion inverse : il suffira d'inventer des langages formels absolument nouveaux ou présumés tels pour produire une œuvre révolutionnaire. Mais la bourgeoisie a de l'estomac. Sa capacité à s'accommoder de toutes les audaces n'est plus à démontrer. Méthodiquement elle récupère une à une les avant-gardes formelles. Le point commun à cette conception et à la précédente, c'est le même point de départ, le même point de vue de classe : à savoir, pour élaborer un langage révolutionnaire, chercher à le concevoir de telle sorte que la bourgeoisie (espère-t-on) ne puisse s'y reconnaître. Mais le problème est en réalité de chercher à élaborer un langage où puisse se reconnaître le peuple ; ce qui désigne aux P.D.C. révolutionnaires des tâches précises :

1° Enquêter sur les formes populaires, anciennes ou nouvelles, du récit, de la chanson, de l'expression graphique, etc., telles qu'elles apparaissent à la faveur souvent des luttes. Un important travail de réunion de ces matériaux formels devrait être une des tâches du Front culturel.

2° Donner aux masses les armes de la critique à l'égard des produits culturels. En effet, la bourgeoisie a les moyens d'imposer son goût, ses normes, de les rendre dominants dans le peuple. Il y a ainsi un *goût ouvrier bourgeois,* qu'il faut critiquer si l'on veut créer des conditions favorables à l'expression réellement populaire. Il y a place pour une critique du rôle de l'école dans l'intériorisation de normes bourgeoises du « joli », du « propre », du « correct », de « l'harmonieux », etc.

3° Les artistes progressistes ont enfin un rôle spécifique d'élaboration des données de l'enquête, ce qui suppose la mise en jeu de leur connaissance des acquis culturels et théoriques de l'histoire, de leur initiative et de leur imagination.

C'est de cette façon, plus que d'une recherche de critères qui rendraient à priori « irrécupérables » les produits culturels, qu'on peut entreprendre une tâche spécifique du travail culturel ; tâche longtemps méprisée au sein même du mouvement révolutionnaire, au nom d'une conception ouvriériste des masses jugées incapables d'avoir des besoins esthétiques.

4. *Les pratiques culturelles de la remise en question de la division capitaliste du travail.*

Les quelques jalons que l'on vient de poser pour une production culturelle répondant aux besoins des masses ne constituent qu'un point de départ qui se révélerait vite très insuffisant si l'on ne les situait pas par rapport à une question décisive pour la place de la lutte culturelle dans la révolution : est-on décidé à mettre en question, sur le terrain des pratiques culturelles, la division capitaliste du travail et la fonction de spécialiste des producteurs et diffuseurs, des artistes ? Et si cette question est décisive, c'est parce que ce n'est pas nous qui la posons mais les luttes de masse depuis Mai 68. Tout indique que le caractère nouveau des luttes de ces dernières années tient en ce qu'elles mettent en cause l'organisation capitaliste de la production (grève des O.S., lutte des Lip, etc.), les rapports oppressifs à l'école, dans la famille, etc. En particulier, la division entre travail manuel et travail intellectuel est l'objet d'une contestation de plus en plus radicale. Dans le domaine spécifique de la production culturelle conçue comme faisant partie du travail intellectuel au sens large, certains signes d'une telle contestation sont perceptibles. Ces indices sont de deux sortes : *négatifs* d'une part ; formes de refus de la part des masses de consommer passivement de la culture, comme cela apparaît dans la vague d'insubordination scolaire, par exemple ; *positifs* d'autre part ; c'est ici la prodigieuse floraison des formes culturelles des minorités nationales (occitanes, bretonnes, basques, corses) et des nationalités immigrées. C'est surtout la prise en

main par les travailleurs eux-mêmes, à la faveur de certaines luttes exemplaires, de l'expression culturelle. Le terrain culturel semble bien lui aussi un lieu où s'expriment, de façon encore très embryonnaire certes, les aspirations populaires à un mode de vie égalitaire et collectiviste. La culture est donc indissociablement une arme dans la lutte pour la prise du pouvoir par la classe ouvrière et ses alliés et un ensemble de pratiques spécifiques où les masses dessinent déjà certains traits de la société de demain.

Ces nouveaux besoins culturels des masses, les révisionnistes sont incapables de les satisfaire, eux qui reprennent au capitalisme sa conception technocratique de la culture, son culte des experts et des spécialistes (même si à l'image du pouvoir pompidolien, ils commencent à flairer cette nouvelle exigence populaire et ils se préparent à la dévoyer dans le sens de l'« épanouissement individuel », et de la « créativité par l'audio-visuel »).

De même, dans le mouvement révolutionnaire, des courants dogmatiques ont tendance à méconnaître cet aspect du mouvement de masse. C'est souvent au profit d'une conception de la culture comme simple « mise en valeur » de contenus politiques *prédéfinis* par les spécialistes de la stratégie, puis *mis en forme* par les spécialistes de l'art. Or ce n'est pas du tout ainsi que nous voyons la fonction des P.D.C. Leur tâche nous paraît triple à cet égard :

1° Enquêter systématiquement pour mettre à jour les embryons d'initiative populaire dans l'expression culturelle ; en faire des bilans et populariser les expériences les plus avancées.

2° Critiquer les produits culturels bourgeois *ainsi que* les formes bourgeoises de division du travail dans les domaines de la culture (qu'on songe à l'incroyable division des fonctions dans la production cinématographique par exemple), la critique ayant pour but de contribuer à débloquer les initiatives populaires.

3° Encourager, susciter ces initiatives et leur offrir le soutien politique et technique (matériel, savoir-faire, connaissances, apprentissages).

Ces tâches pourraient se résumer par la formule :

Les professionnels au service des amateurs !

Ce qui suppose donc qu'ils ont quelque chose à leur apporter. Cette remarque est importante, parce que des courants ouvriéristes dans le mouvement révolutionnaire ont contribué à donner un sens purement négatif au mot d'ordre : « Les intellectuels — et en particulier, pour ce qui nous concerne, les artistes — au service du peuple ! » Selon cette conception, le seul service qu'un intellectuel puisse rendre au peuple, c'est de renoncer à penser à sa place. Comme si par le simple fait de s'abstenir de créer, un artiste libérait immédiatement chez les ouvriers le pouvoir de créer à leur tour. Ainsi, par exemple, au sein des Etats Généraux du cinéma, l'une des tendances avait pour tout programme : « La caméra aux ouvriers ! ». Cette conception doit être sérieusement critiquée dans la mesure où ce que nous avons dit sur la nécessaire remise en question du statut de spécialistes des artistes, risque de prêter à confusion. Cette conception ne tombe pas du ciel et nous aurons sans doute à la combattre au sein du Front culturel, parce qu'elle repose sur une tendance idéologique spontanée dans la petite-bourgeoisie intellectuelle : fétichisme et culpabilisation de l'origine de classe, autoperfectionnement, moralisme, etc.

Cette conception est doublement nuisible :

1° *Elle désarme les travailleurs* dans la mesure où elle leur donne à croire qu'ils possèdent déjà les armes du combat culturel et qu'il ne leur manque que l'audace de les utiliser. C'est ne pas voir que la division capitaliste du travail *sépare matériellement* les masses des moyens non seulement techniques (la fameuse caméra !) de la création culturelle, mais aussi des savoir-faire, des connaissances rationnelles accumulées à travers les luttes révolutionnaires, des moyens idéologiques de cri-

tiquer les pièges de la culture bourgeoise, sans compter les conditions économiques et politiques d'une libre initiative culturelle. On ne combat pas la division du travail par le mépris.

2° Cette conception fait obstacle à l'alliance des P.D.C. progressistes et révolutionnaires avec la classe ouvrière ; et ceci parce qu'elle place les P.D.C. devant l'alternative suivante : *ou bien* vous abandonnez votre pratique spécifique de musicien, d'animateur, de peintre, etc., au profit d'une conception et d'une pratique abstraite et désincarnée du militantisme..., et vous vous coupez par là même de votre milieu ; *ou bien* vous n'êtes bon qu'à rester dans votre ghetto et on passera vous voir de temps en temps pour du fric ou pour une signature. Ces pratiques manipulatoires doivent être fermement critiquées afin d'en éviter le retour, parce qu'elles sont incompatibles avec les tâches révolutionnaires qu'un Front culturel doit proposer aux artistes, aux diffuseurs, qui veulent servir réellement et efficacement le peuple.

5. *De quelle organisation avons-nous besoin ?*

Et d'abord pourquoi un « Front » ? Ce qui justifie ce terme, c'est le fait qu'il s'agit que la masse des P.D.C. progressistes, que des travailleurs en grand nombre s'organisent pour mener la lutte révolutionnaire sur le front de la culture. Ce qui les unira, c'est ce qui nous unit déjà : la spécificité de nos pratiques et le but commun : la révolution. Maintenant, sur l'ensemble des problèmes politiques, il est normal que, dans une organisation qui vise à avoir un caractère de masse, de nombreuses divergences existent.

Nos divergences, nous n'avons pas l'intention de les ignorer dans le but de préserver notre unité. Une unité solide réside en fait sur des choix conscients en faveur de telle ou telle conception à travers un processus de lutte des idées. Cependant, si l'on veut que le débat débouche sur une unification effective, il faut qu'il s'articule sur des pratiques communes et des problèmes concrets, c'est-à-dire que les débats vraiment constructifs doivent avoir pour base le domaine spécifique des pratiques culturelles dans lequel chacun des participants du Front peut puiser des armes critiques. Si, au contraire, nous privilégions un type de débat sur des problèmes abstraits (oppositions entre lignes politiques en général), nous nous priverions du même coup d'un moyen efficace pour lutter contre des déviations bien connues dans la petite-bourgeoisie : dogmatisme, verbalisme, confiscation de la parole par les uns, tendance à la passivité chez les autres, etc. Ces déviations sont un obstacle contre lequel nous avons besoin non de vœux pieux ou de regrets désabusés, mais de *mesures pratiques*. L'expérience du stage d'Avignon peut nous servir de leçon : en effet, le terrain où se sont épanouies plus facilement les tendances autoritaires et bureaucratiques a été celui des A.G. trop fréquentes, trop longues et mal préparées. Les discussions les plus fructueuses ont par contre eu lieu en général dans les Commissions, quand toutefois elles étaient centrées sur des problèmes bien spécifiques : cinéma militant ou animation culturelle. Il faut bien voir que ces déviations ont une base objective dans la société capitaliste et qu'il ne suffit pas pour les éliminer de le *vouloir*. La solution consiste à imaginer collectivement des méthodes de travail qui favorisent le moins ces tendances. Par exemple, il semble qu'on doive se défier de la fausse démocratie des A.G. informelles. Au contraire, des groupes de travail composés sur la base de pratiques spécifiques et de dimensions réduites sont beaucoup plus propres à libérer les initiatives individuelles.

Outre le fait que l'unification politique ne saurait porter sur l'ensemble des problèmes, il y a un second facteur qui donne à l'organisation dont nous avons besoin son caractère de « Front » : c'est le fait que le culturel est un domaine où la diversité des pratiques, des situations concrètes, des moyens d'expression doit être soigneusement préservée. Il faut donc que les différents groupes qui sont partie

prenante du Front puissent y conserver leur autonomie. Envisageons les différents critères qui peuvent justifier des formes spécifiques de regroupement :

1° *Les pratiques culturelles spécifiques* (théâtre, musique, cinéma, etc.).

Ces pôles ont leur raison d'être. Ils correspondent à une division du travail réelle dans la société actuelle qu'il serait puéril de prétendre ignorer. En effet, pour longtemps encore, les plasticiens, les chanteurs, etc., auront besoin de lieux spécifiques de débat, d'échange d'expérience. Simplement, le Front culturel doit leur permettre d'échapper à l'isolement de chacun dans sa spécialité. Il faudra donc multiplier les formes de liaison « transversales ». Par exemple, l'organisation de manifestations du type de la journée de soutien politique au peuple chilien pourrait être l'occasion d'engager un travail collectif des différentes composantes du Front.

A ces raisons, qui justifient des regroupements par secteurs d'activité (par métiers), s'ajoute un autre élément : la nécessité d'assurer une présence active dans le milieu : lutte idéologique, problème des conditions de vie de certaines catégories, lutte contre la répression, etc.

2° *Les cultures des minorités nationales.*

La résurgence des traditions populaires occitanes, bretonnes, basques, corses, longtemps réduites au silence par le pouvoir central de la bourgeoisie est un acquis culturel inestimable pour la révolution. En particulier, l'affirmation de l'identité linguistique des minorités nationales fait partie intégrante des luttes culturelles, d'abord parce que la réappropriation ou la défense de la langue concernent la culture au sens large : la langue est bien en elle-même un moyen d'expression. Ensuite parce que c'est à l'occasion des luttes menées par les minorités nationales qu'apparaissent aujourd'hui les formes les plus vivantes d'une culture populaire.

3° *Les cultures du prolétariat immigré.*

Les travailleurs immigrés ont à subir des formes spécifiques d'oppression linguistique et culturelle, et dans les luttes révolutionnaires qu'ils mènent, apparaît de plus en plus un souci d'expression culturelle. Mais souvent cet aspect est interprété dans le sens d'une utilisation de l'exotisme pour mettre en valeur ce qui distingue les travailleurs immigrés de leurs frères de classe français. Il faut donc avoir le souci d'affirmer des différences culturelles (et on voit ici ce que pourrait être une campagne offensive sur la question du racisme), mais aussi de concevoir des pratiques culturelles dans lesquelles les différentes composantes du peuple soudent leur unité dans le combat de classe contre la bourgeoisie.

Voilà donc les objectifs essentiels d'un Front culturel révolutionnaire. Si nous voulons les mener à bien, il est nécessaire que nous adoptions des formes d'organisation efficaces. Pour mener des enquêtes dans toute la France, pour en tirer les enseignements, pour faire circuler l'information, pour établir des liens militants avec les groupes qui mènent le combat culturel à l'étranger, pour soutenir ceux qui travaillent dans des conditions particulièrement difficiles (qu'on pense par exemple à l'aide que nous devons apporter à nos camarades espagnols), pour réaliser tout cela, le Front aura besoin de se donner une direction (en tenant compte des capacités telles qu'elles apparaîtront dans la pratique), de s'exprimer par un organe de presse (on peut dès maintenant se poser le problème de son public, de sa forme, de sa périodicité, etc.).

Si le Front veut pouvoir intervenir de façon cohérente dans les luttes de masse, critiquer les conceptions et les pratiques qui nous semblent erronées et aussi faire son profit des critiques qui nous seront faites, riposter efficacement aux initiatives politiques de la bourgeoisie (songeons par exemple à la réponse minable du mouvement révolutionnaire à l'offensive Druon sur les libertés : on s'est borné à porter

en terre la « liberté d'expression ». Mais de qui avions-nous à prendre le deuil ? On ne peut tuer ce qui n'existe pas ! Il fallait trouver une réponse unifiée, mais il y avait sans doute mieux à faire qu'à s'aligner sur les bourgeois libéraux), bref, si le Front veut élaborer et mettre en œuvre une politique culturelle révolutionnaire, il doit être plus qu'un vague rassemblement, qu'un simple courant d'idées.

Ce texte est un élément pour un débat. Il représente l'état actuel de notre unification, mais il n'a de sens que s'il est critiqué, précisé et enrichi par tous ceux qui ressentent l'importance de la lutte culturelle. Il pourra alors constituer un manifeste du Front culturel, conçu non pas tellement comme une délimitation statique de ce qui entre dans le Front et de ce qui reste dehors, mais plutôt comme des axes de travail en vue d'une unification progressive.

Toute correspondance au sujet de ce texte doit être adressée aux *Cahiers du Cinéma*, 13, rue des Petits-Champs, 75001 Paris.

(Ce texte, ainsi que les deux bilans suivants, sont réunis en brochure. Les lecteurs qui voudraient diffuser cette brochure peuvent en commander à nos bureaux. Prix de vente : 1 F.)

Bilan de la commission "cinéma militant".

Ce premier bilan a été rédigé par un groupe de camarades parisiens, à partir des discussions qui ont eu lieu à Avignon et depuis Avignon. Ces camarades (cinéastes, enseignants, journalistes) ont tous eu une expérience directe, plus ou moins approfondie, de la production et/ou de la diffusion du cinéma militant [1]. *Par ailleurs, nous nous sommes efforcés de prendre également en compte l'acquis de la production et de la diffusion de films militants depuis mai 68. Comme le bilan général d'Avignon ce texte n'est pas définitif : il est à critiquer, à rectifier et éventuellement à compléter, par tous les camarades qui n'ont pas pu prendre contact avec la Commission « Cinéma militant » (notamment les camarades de province).*

Par ailleurs, les éléments de bilan que nous dégageons ci-dessous sont à considérer comme une base de travail provisoire : ils constituent une première plate-forme d'unification, sur la base d'axes de travail positifs, et ne définissent pas des critères d'appartenance ou de non-appartenance au Front.

1. Le terme de cinéma « militant », bien que peu satisfaisant, nous a paru cependant commode, dans la mesure où il est consacré par l'usage. Il faudra y revenir, et caractériser de façon plus précise le type de films produits à l'heure actuelle.

1. La production de films militants.

A propos du travail de production de films militants, l'essentiel des discussions a porté sur la nécessité et la nature du travail d'enquête.

Le premier principe qui doit guider ce travail d'enquête, c'est : être partie prenante des luttes. Le travail prolongé, à la fois politique et culturel, en direction des masses, est un but à poursuivre dans toute la mesure du possible ; mais toute intervention, si ponctuelle soit-elle, des cinéastes militants doit répondre au même principe de participation, au minimum par un travail de soutien à la lutte.

Dans le cadre d'un travail plus prolongé, un second principe doit guider le cinéaste : participer à la lutte contre la division sociale du travail, c'est-à-dire concrètement, ne pas se laisser enfermer dans le rôle de pur technicien. Ceci implique que la liaison aux masses ne joue pas seulement pour la direction politique du film, mais aussi pour sa réalisation (tournage, montage, etc.).

Toujours de ce point de vue de l'enquête, il nous est apparu, très empiriquement, qu'on peut distinguer deux sortes de films militants, qui posent au cinéaste des problèmes relativement différents. Sans être actuellement capables de justifier théoriquement cette distinction, ni de définir scientifiquement ces deux catégories, on peut tenter de les caractériser pratiquement : 1° les films produits dans une lutte *ponctuelle*, qui sont pour l'instant la très grande majorité des films militants ; 2° des films qui traitent d'un problème idéologique ou politique général.

1. Films produits dans une lutte ponctuelle.

Outre les principes généraux concernant l'enquête, il importe que le rapport entre les cinéastes et les masses en lutte se fonde sur le fait que le cinéaste militant est à la fois un cinéaste et un révolutionnaire. Double aspect qui implique :

— en tant que cinéaste, qu'il suscite dans les masses le désir, politique et culturel, du film. Le cinéaste militant n'a pas à redouter de se présenter comme cinéaste, ni de faire comprendre et accepter aux masses en lutte la nécessité d'un film. Il nous paraît d'ailleurs erroné de considérer qu'un film doit avoir uniquement une fonction de soutien aux luttes ou de popularisation. Plusieurs des camarades du groupe ont fait part de leur expérience à ce sujet : ainsi des cinéastes du groupe breton « Torr e Benn » (qui ont produit entre autres des films sur la grève du Joint Français et sur la grève des Kaolins), ou des camarades de Vincennes qui, en liaison avec des groupes de paysans-travailleurs, ont réalisé des films sur la « guerre du lait » en Bretagne, et sur la lutte des paysans du Lot-et-Garonne contre les contrats d'intégration ;

— d'autre part, qu'il ait conscience que sa responsabilité politique est engagée dans son travail de cinéaste. Il faut lutter à la fois contre le suivisme qui, sous prétexte de ne pas dépasser le niveau des éléments avancés des masses, revient à produire un reflet passif de la réalité, et contre l'avant-gardisme, qui repose toujours sur le mépris des masses. Dans l'état actuel du cinéma militant, il apparaît que c'est le suivisme, et son corrolaire le spontanéisme, qui sont le danger principal (parce que, objectivement, la tendance dominante).

2. Films traitant d'un problème idéologique ou politique général.

Dans la mesure même où de tels films traitent de problèmes généraux, à une échelle plus globale, le danger principal paraît être l'abstraction, l'appréhension des problèmes à un niveau trop général.

Il faut donc mettre l'accent sur la nécessité de partir d'*un* spécifique, et de combattre la tendance à manipuler des concepts abstraits (ce qui serait par exemple le cas d'un film « sur l'impérialisme », ou « sur le révisionnisme » en général). Un exemple concret de ce que peut être ce « spécifique » est fourni par l'un des films projetés à Avignon, *Shanghaï au jour le jour* [2], qui, à partir d'un reportage sur un quartier de Shanghaï, aborde les problèmes de la place des femmes dans la société, et de l'organisation collective de la vie de quartier. D'autres films montrent que ce spécifique peut être de nature très diverse (cf. *Attention aux provocateurs*, sur le P.« C ».F. et la guerre d'Algérie, également projeté à Avignon).

Par ailleurs, et davantage encore que pour les films de la « première catégorie », il faut insister sur la nécessité de partir du niveau des masses, ce qui implique que le film soit produit en fonction d'un public déterminé, visé sciemment, et que le cinéaste se livre à une enquête sérieuse. Il faudra, à ce sujet, revenir, pour les critiquer, sur les positions du groupe « Dziga Vertov » (« la production commande à la diffusion ») [3] : l'enquête dont nous venons de rappeler la nécessité s'opposant à tout style de travail livresque ou théoriciste ; la conception du film « tableau noir », telle que l'a avancée le G.D.V., nous paraît typique de ces tendances erronées (cf. *Pravda*, *Luttes en Italie*).

2. Film réalisé par Claudie Broyelle et Françoise Chomienne, dont le sujet est développé de façon plus systématique dans le livre de C. Broyelle, *La Moitié du ciel* (Ed. Denoël).

3. Pratiquement, cela revenait à considérer un film comme utile dès l'instant qu'il avait été produit, indépendamment de sa diffusion et de ses effets.

2. *La diffusion militante de films.*

1. « On ne diffuse pas n'importe quel film devant n'importe quel public. »

Ce principe général de la diffusion militante signifie que les diffuseurs doivent s'interroger sur l'utilité, la nocivité, voire la productivité d'aspects négatifs d'un film, en fonction de l'état d'avancement de leur travail (politique et culturel — le

second étant évidemment subordonné au premier : « diffuser » un film, c'est aussi animer un débat politique). Sans parler des projections « à l'aveuglette », coupées de tout contexte de lutte, on a pu apprécier le caractère négatif d'interventions faites mal à propos (un exemple : lors de la grève des Nouvelles Galeries à Thionville, une projection de *Coup pour coup* et de *Soyons tout* fut jugée « inutile » par les grévistes, parce qu'arrivant trop tard dans leur lutte). Même un film dont la ligne politique est principalement juste peut avoir des effets catastrophiques si son intervention n'est pas pensée en fonction de l'étape de la lutte (imaginer l'effet qu'aurait produit *Oser lutter, oser vaincre* [4] s'il avait été projeté aux grévistes de Lip au premier jour de leur lutte).

4. Film réalisé en juin 1968 à Renault-Flins.

Par rapport à la diffusion prise en charge par le Front, il importe de distinguer entre :

— un type de films à produire et à diffuser, films pleinement assumés par le Front, malgré leurs erreurs éventuelles, et les critiques à leur faire. Il n'y a pas pour l'instant de liste arrêtée de ces films ; outre ceux qui ont été projetés à Avignon, il importe de faire un recensement des films pouvant être pris en charge par le Front, et nous demandons à tous les camarades de nous faire part de leurs suggestions à ce sujet ;

— un type de films dont la diffusion par le Front peut être éventuellement utile, mais qui ne sont pas à considérer comme modèles de productions futures, que ce soit des films révolutionnaires dont la ligne est jugée principalement erronée, ou des films progressistes présentant des aspects positifs (films non militants, tels *Le Sel de la terre* ou *Le Crime de Monsieur Lange*).

2. Pratique de diffusion et construction du Front.

L'expérience des divers groupes qui ont pratiqué la diffusion militante de films a montré la nécessité de lutter contre des styles de diffusion erronés :

— la diffusion activiste, instaurant un rapport mécanique entre la projection d'un film et une action immédiate suscitée par la projection (pouvant être sans aucun rapport avec le film projeté et les problèmes qu'il pose). C'est une tendance répandue parmi certains camarades de la C.D.P. ;

— la diffusion-rassemblement : qu'importe ce qu'on projette, pourvu qu'on rassemble du monde. Un exemple récent ont été les projections « bouche-trou » faites à la Faculté de Censier lors des grèves du printemps dernier ;

— la diffusion « boîte à lettres », consistant à simplement gérer un catalogue éclectique ; cette conception a été de façon dominante celle des camarades du groupe « Cinéma libre » (conception sur laquelle ils sont eux-mêmes revenus de façon critique).

Cette lutte ne pourra être menée que si l'on met l'accent sur l'aspect *actif* de la diffusion ; il importe donc d'insister sur la nécessité absolue d'obtenir des bilans réels de la diffusion, qui permettent à la fois d'assurer une utilisation plus efficace des films lors de diffusions futures, et de susciter de nouvelles productions sur la base de la critique des erreurs des films projetés. Cette pratique du bilan existe déjà de façon partielle au sein de certains groupes de production/diffusion (« Torr e Benn », groupe des paysans-travailleurs) qui ont pris en main de façon systématique la circulation de leurs films. A partir de ces exemples concrets, il faudra le plus rapidement possible étendre cette pratique à l'ensemble du Front.

Ceci nous montre l'aspect actif de la diffusion militante dans le processus de construction du Front culturel : une diffusion correcte constitue un premier pas vers la transformation du Front en organisation de masse, et vers sa prolétarisation. Elle est en outre un moyen important d'enquête, fournissant des éléments

de connaissance sur les désirs culturels des masses, sur les « embryons » de culture prolétarienne.

Enfin, l'aspect principal, pour nous, de la diffusion de films, est la diffusion à l'intérieur du Front ; à ce sujet, il est possible dès maintenant de prévoir l'organisation de stages de critique de films militants, en liaison avec des groupes d'ouvriers et de paysans (à partir des contacts déjà établis par les participants du Front). Ceci ne doit pas empêcher, à titre secondaire, des interventions plus ponctuelles du Front, en réponse à des demandes extérieures.

3. Question de l'unification.

L'unification entre les camarades partie prenante du groupe « Cinéma militant » du Front est à penser à partir des productions spécifiques (sur la base des bilans critiques de diffusion), et non à partir de principes généraux, sur lesquels un accord en paroles risque d'être purement formel, et de ne pas permettre une pratique commune.

Aussi est-il apparu plus productif de renoncer à définir des limites statiques du Front, et de chercher plutôt à proposer des axes de travail positifs. A partir des quelques propositions qui précèdent, il nous semble possible de tracer des lignes de démarcation entre des films critiquables, entachés de certaines erreurs (triomphalisme, suivisme, enthousiasme béat, volontarisme, dogmatisme) et des films qui érigent ces erreurs en système (citons parmi d'autres des films comme *L'An 01* ou *Themroc* d'un côté, *Pravda* d'autre part, qu'on peut caractériser respectivement comme petits-bourgeois anarchisants et comme dogmatique...). Il faut souligner d'ailleurs que, si l'unification ne peut se faire que sur les produits, les critiques adressées à tel ou tel film ne préjugent pas de la participation possible des producteurs à un travail de type nouveau.
Sur cette question de l'unification, il est indispensable d'engager un travail portant sur les précédents historiques (Etats généraux du Cinéma, groupes « Dziga Vertov », « Cinéma libre », etc.).

Un certain nombre de points discutés à Avignon, portant essentiellement sur l'aspect artistique du travail de cinéaste (rapports forme/contenu, fiction/documentaire, etc.), ne sont pas repris dans ce bilan : dans l'état actuel de notre travail, les conclusions à en tirer seraient restées trop abstraites ; ces points sont à l'ordre du jour de futures séances de travail.

Nous demandons instamment à tous les camarades de nous faire part de leurs critiques concernant ce bilan, de leurs propres bilans, et d'éventuelles propositions concrètes.

Bilan de la commission “ animation culturelle ”.

Suite à une réunion qui s'est tenue à Paris début octobre, le bilan a été divisé en deux parties.

1. Une première partie portant sur l'idéologie dominante dans l'animation et qui reprend pour l'essentiel des éléments acquis *avant* Avignon. Ceux-ci n'ont pas été discutés pendant le stage, mais ont constitué une base de référence implicite permanente, par là même un facteur d'unification.

2. Une deuxième partie portant sur les perspectives d'action dans l'animation, dans une optique révolutionnaire. Cette question a été au centre des discussions et échanges d'expérience. On s'est contenté, ici, d'en retracer les grandes lignes. Dans la mesure où cette question constitue désormais l'essentiel du travail, chaque point sera largement développé, dans les prochains numéros des *Cahiers*, sur la base de comptes rendus de bilans.

On espère bien que la publication de ce bilan permettra le développement des critiques et la rectification des appréciations qu'on a été amené à porter et des propositions qu'on avance aujourd'hui.

I. Former des postes récepteurs
(La bourgeoisie en quête d'interlocuteurs valables)

A. L'idéologie dominante dans l'animation.

Enfantée dans la Résistance, l'animation culturelle est née après-guerre. Que disait-on alors ? Que s'était-il passé ? Pendant la guerre, à l'intérieur de ceux qui rejoignaient la Résistance, une révolution s'accomplissait. Chacun avait à effectuer un douloureux approfondissement. La liberté abolie devenait une valeur à gagner, la dignité se devait conquérir. La meilleure manière de persévérer, d'aller jusqu'au bout, était de rencontrer d'autres hommes qui eux aussi avaient mûri, avaient soif de fraternité, vivaient les mêmes valeurs. Tout naturellement dans la Résistance,

dans le maquis, dans cette vie volontaire et difficile, le désir de partage culturel existait. Ces hommes percevaient profondément ce qu'ils avaient en commun. Jamais peut-être des Français de tout milieu, de tous les horizons politiques, de toutes formations, de toutes conditions sociales, qui ensemble essayèrent de défendre, de maintenir la liberté et la dignité humaines, n'avaient aussi ardemment désiré partager ce qu'ils possédaient.

Un des plus importants mouvements de recherche pédagogique et de formation d'animateurs d'éducation populaire, *Peuple et Culture*, est né dans les maquis, à partir de ces idées. Un réseau d'éducateurs se monte alors : « Et le soir, à la veillée, ils essaient de partager cette culture qui autrefois divisait les hommes et désormais les réunit [1] »

1. Benigno Caceres : *Histoire de l'éducation populaire*, p. 138.

A la Libération, ce courant idéologique s'affirme. En même temps, les aspects positifs d'appel à l'unité contre l'envahisseur, de lutte contre le fascisme, d'aspiration à un monde nouveau, qu'il pouvait contenir, se transforment en autant d'appels à la collaboration de classe, pour le bien de la « renaissance française ». Les idées se précisent, prennent forme. Les gens s'organisent. Après s'être serré les coudes dans les pires conditions, ne pouvait-on penser qu'une perspective nouvelle était offerte, qu'enfin les Français dans leur ensemble retrouveraient le sens de la communauté et du partage ? L'animation s'intègre naturellement dans cette vaste offensive de l'idéologie réformiste. Finis les déchirements entre classes, les querelles dépassées. Français, des tâches prioritaires vous attendent : il faut reconstruire le pays, remettre l'économie debout. Un consensus social s'impose : « la bataille de la production ». Par une formidable levée de masse, enthousiaste et volontaire, mobiliser toute la France dans un prodigieux effort de travail :

« *Tous et toutes au travail,*
Pour la reconstruction de notre Patrie ;
Pour le redressement économique de la France.
En avant ! Pour que rayonne à nouveau à travers le monde, l'incomparable éclat du génie français [2]. »

2. Appel pour la bataille de la production. Etats généraux de la renaissance française, convoqués par le Conseil national de la Résistance, juillet 1945.

Objectivement, cela menait à relancer la production *capitaliste*, à renforcer l'exploitation, à réorganiser la domination de la bourgeoisie, et ceci, quelles qu'aient été les intentions de départ. Les bourgeois ne voyaient pas cet élan d'enthousiasme d'un mauvais œil. La Libération somme toute, le gouvernement de gauche aidant, se passait fort bien. Mais il fallait considérer l'avenir. Il n'y avait pas que la production à faire redémarrer, mais tout un système politique à remettre en place. L'autorité de l'Etat avait été sérieusement ébranlée. Il fallait la rétablir, mais en souplesse. Vichy n'était pas loin, et la IIIe République avait prouvé sa faiblesse. Après la confusion, le goût de l'ordre, mais dans le sens de l'intérêt général : assurer la victoire de la nouvelle bataille, planifier d'un côté, réprimer les gens inopportuns de l'autre. Bref, les choses se précisaient. A la conscience d'être tous frères en vue d'une même tâche, s'ajoutait la responsabilité d'être tous citoyens autour du même Etat. Voilà qui devait servir d'appui au dialogue, à la grande confrontation des idées, libératrice.

La pratique de l'animation devrait être la pratique organisée du dialogue.

La forme chrétienne de l'idéologie réformiste collait bien à cette perspective. N'était-elle pas l'idéologie de la communication et de la fraternité par excellence ? N'appelait-elle pas à l'activité, à l'accomplissement personnel ? Ne prônait-elle pas depuis toujours l'égalité sociale ? Car la base du dialogue était — fictivement — que, dans l'essor de la production et la mobilisation collective se réalise une prise de conscience des « inégalités » sociales et donc, à travers leur correction, un rapprochement concret entre les hommes, fondant leur rapprochement spirituel. Cette idée était particulièrement présente dans les milieux d'animateurs. Il s'agissait de traiter l'exploitation et ses effets en termes de simples « disparités ».

De fait : l'animation fut culturelle, en même temps que sociale. La culture était précisément ce bien à partager. Mais il fallait, pour y accéder, tout à la fois libérer les individus des contraintes sociales (avoir le temps de se cultiver) et les éduquer (en avoir le goût). Bref, l'objectif était de faire comprendre (nonobstant certaines difficultés dont pâtirent les animateurs dans les cités ouvrières) que l'aspiration à la culture est ce qu'il y a de plus universel dans l'homme. Elle le prépare à affronter le réel en adulte.

Intégrer l'homme dans la cité.

Imparti de cette mission, l'animateur pouvait, semble-t-il, tout faire, et « tout était à faire ». Cette mentalité de pionnier se répandit d'autant plus qu'effectivement, pendant toute une période, les organisations jouirent d'une large autonomie vis-à-vis de l'Etat. Autonomie pratique, mais fictive quant aux objectifs réellement visés et partiellement atteints : la réussite de l'animation fut d'avoir joué du mieux possible son rôle d'intégration sociale et d'étouffement de la lutte des classes, tout en paraissant libre de son action et de son développement.

Aujourd'hui, en 1973 ?

Pour l'essentiel, l'idéologie dominante dans l'animation est maintenue, mais sous une forme modifiée. Il n'est plus tellement question d'*Humanité*, de *Fraternité*, mais plus prosaïquement : de *Communication*, de *Participation*. *L'idéologie chrétienne est en crise, mais l'idéologie ouvertement intégratrice tente de la remplacer.*

Que signifie le thème désormais central de *communication ?*

Communiquer, c'est rendre commun. Cette communication suppose l'information. Comment se situe la communication par rapport à l'information ? Elle en est non seulement le complément essentiel, mais le but. Si un poste émet une information, elle ne se réalisera que si elle est recueillie : il faut donc qu'un poste récepteur soit en résonance avec le poste émetteur, en position d'ouverture sur la même longueur d'onde. Au fond, la fonction de l'animation est de former des postes récepteurs. (En mai 68, on était « mal branchés » !)

Les notions d'ouverture, d'écoute, de réception, de sensibilisation, d'adaptation, deviennent alors des thèmes caractéristiques. L'on sort modifié par cette écoute et, à ce moment, on peut aussi à son tour émettre une opinion réfléchie, adaptée, c'est alors qu'il y a réussite de la communication !

Les pratiques s'organisent autour de la mise en valeur de cette idéologie : qu'il s'agisse de la séance de ciné-club, du débat « contradictoire » sur un sujet donné, des activités (poterie, ping-pong, etc.), du rôle de l'animateur : il s'agit toujours *de mettre en rapport* ; de réaliser, à travers l'épanouissement individuel de chacun (on parlera plutôt désormais de « formation »), ce qu'il y a de commun à tous. Même s'il y a désaccord, l'essentiel est qu'il y ait compréhension.

Mais il ne suffit pas d'identifier ce thème de la communication, ni de repérer sa fonction sociale. C'est bien d'un type particulier de communication qu'il s'agit, fonctionnant en permanence de haut en bas. Bref : la réception prévaut sur l'émission et la détermine. Se réalise ainsi un mode particulièrement subtil d'oppression. Les « animés » n'ont, au départ, rien à dire. Ils sont une matière à former, à travailler (et l'animateur sera de plus en plus un technicien, utilisant les outils de la sociologie, de la psychologie, etc.). Que ce soit le court temps d'un débat ou le temps prolongé d'une activité, au vide ou à l'informel du début doit succéder l'opinion *responsable* de l'individu X.

Cette pratique organisée n'est pas sans enjeu. L'enjeu principal aujourd'hui, et qui explique le rôle croissant dévolu à l'animation, est la *reproduction du système politique bourgeois*. Le mode de cette reproduction est la simulation (formatrice) de la démocratie bourgeoise : c'est ce qui donne son sens ultime à l'exercice du dialogue. En bref, l'objectif désigné de l'animation, à travers l'idée pratique de « rendre commun », est de préparer les individus à leur activité de « bon citoyen ».

La direction (révisionniste) de la F.F.M.J.C. l'a indiqué clairement au dernier Congrès de Thonon, au mois de juin :

« *La première création de la M.J.C. est l'homme, l'homme adulte, ambitieux de son propre développement, conscient des problèmes, de son temps et de leur dimension politique, mieux armé pour lire la réalité sociale et faire ses choix.* »

Créer un homme de toutes pièces : de l'homme-enfant (imaginez l'ouvrier « inculte » ou le jeune « marginal ») à l'homme-adulte. Sous le masque du libéralisme, la véritable nature de l'animation s'affirme. Mais pour cet homme qu'on va créer, que signifie : « lui faire prendre conscience de la dimension politique des problèmes » ?

Concrètement : dans la M.J.C., on peut parler de politique, de ce qui est répertorié comme problèmes politiques, mais non en faire. Mieux encore : parler de politique, c'est se préparer à en faire. Se préparer à en faire, c'est se préparer à bien voter, « à faire ses choix ». Voilà où est porté le débat.

Précisons : parler de politique, c'est confronter des opinions. Sur chaque problème, que des opinions différentes puissent s'exprimer : règle d'or de la démocratie. En informant, on forme. De l'homme-enfant à l'homme-adulte, cet homme créé pourra ainsi « déterminer ses choix » en toute liberté. Il saura avant toutes choses que la lutte politique est simple lutte d'opinons et que son intervention décisive dans cette lutte (n'est-ce pas lui qu'on appelle, qu'on cherche à convaincre ?) consiste à mettre un bulletin dans une urne.

Ce qui s'appelle : former un interlocuteur valable.

Mais a-t-on le droit de s'interroger sur le fonctionnement du système politique, son rôle exact ? Sur ce que signifie la « libre confrontation d'opinions différentes » dans la société actuelle ? Sur le cadre *commun* supposé la *régler ?* Sur la nature de classe de la démocratie ?

Mais a-t-on le droit de pratiquer une autre conception de l'action politique ? D'éclairer le point de vue de classe engageant cette action et les moyens qu'elle doit se donner pour aller jusqu'au bout ? De partir des aspirations des masses et d'avoir confiance en elles, de mettre en œuvre quotidiennement cette vérité universelle : ce sont les masses qui font l'histoire ?

B. La formation de l'appareil culturel. Ses rapports avec l'Ecole.

L'évolution de l'idéologie bourgeoise dans l'animation ne s'est pas opérée dans le pur ciel des idées. Elle a été déterminée par l'évolution historique de la société, l'accentuation de la lutte des classes. Du point de vue de la bourgeoisie, le renforcement du rôle de l'animation est allé de pair avec la constitution de l'animation culturelle en tant que partie de l'appareil d'Etat. Tel est le sens de la politique dite de « développement culturel ». Mais on ne peut expliquer son existence en elle-même : toute tentative de saisir cette évolution par une analyse purement interne au secteur de l'animation est vouée à l'échec. Elle a été conçue comme pièce importante de la mise en place, après mai 68, de la politique dite de concertation, de participation, consacrée par la nomination de Chaban-Delmas comme Premier ministre. L'axe principal de la « Nouvelle Société » était la découverte de la nécessité d'une politique sociale.

Conçue explicitement comme une opération idéologique, il s'agissait de répondre à la révolte idéologique qui avait éclaté en mai 68, et d'y répondre en tentant systématiquement de *transformer certains aspects positifs* (lutte contre l'individualisme, désir de s'exprimer, de communiquer, aspiration à participer activement à l'orientation de la société dans tous les domaines, rejet de toutes formes d'oppression) *en aspects négatifs :* une certaine forme de participation, de communication, d'ini-

tiative. Bref : une certaine forme de prise de conscience de l'individu, mais rapportée à lui-même : sa responsabilité, sa maturité, et non pas rapportée à la lutte des classes.

Cette politique de concertation a été analysée et, d'une certaine façon, dénoncée par le P.C.F. et la C.G.T. Ils y voyaient une tentative de gérer socialement la crise. C'est-à-dire de se donner, à travers une perspective (réanimée) d'association capital-travail, les moyens de paralyser les luttes des travailleurs et de les appeler à s'auto-exploiter. Ainsi, sans rejeter les pratiques de participation et de dialogue, la C.G.T. les dénonçait en tant que manœuvres du pouvoir et appelait à se maintenir dans la voie de la lutte syndicale classique : revendicative. Les instances de participation étaient occupées, en principe, en tant que terrain d'expression de ces revendications, en refusant toute forme d'association à la gestion des entreprises ou de la société.

L'idée était bonne : les révisionnistes ne manœuvrent pas sans quelque habileté ! Concrètement, cela revenait à organiser la répression des luttes :

A. En enfermant la lutte politique dans le strict cadre de la démocratie bourgeoise, tout en présentant cette lutte comme la seule solution à la lutte revendicative. (« Les gars, vous vous battez pour avoir de meilleurs salaires. Allez-y, mais sachez bien : la seule solution, c'est le Programme Commun ! »)

B. En l'engageant sur le même terrain que la bourgeoisie : le social. Alors que Chaban arguait de sa volonté de lier l'économique au social, les révisos reprochaient au pouvoir de séparer l'économique du social, et se portaient garants d'une croissance économique ayant le social pour but.

Dans sa pratique dominante, l'animation s'est trouvée complètement enfermée dans cette problématique : *plus de social*. Bref : colmater les brèches les plus voyantes du système capitaliste et tenter de paralyser les luttes.

Ceci s'est traduit par une transformation de la notion de culture, et de la pratique culturelle. Ce que l'on pouvait appeler *une socialisation capitaliste de la culture.* Cette socialisation repose sur une base objective : la socialisation capitaliste, non seulement de la production, mais aussi de la vie quotidienne (transports, logement, loisirs, etc.). Mais elle répond avant tout aux perspectives générales d'intégration des luttes dont la politique sociale est le condensé suprême. Cette socialisation entre en contradiction secondaire avec le caractère fondamentalement individualiste de la culture bourgeoise. En simplifiant, on peut dire qu'elle s'est imposée essentiellement dans le secteur diffusion [3]. En même temps elle tend à s'opposer au maintien de l'idéologie de la création individuelle (l'auteur). Opposition dont la résolution a donné lieu au développement de pratiques individualistes (épanouissement de l'individu) dans des formes socialisées : tout ce qui tourne autour de l'« équipe de création », de l'« émulation du travail collectif », de l'inflation d'activités collectives, pseudo-collectives.

3. Apparaissant, dans ce domaine, comme un mode organisé d'oppression.

Ce phénomène de socialisation-élargissement de la notion de culture *ouvre incontestablement aux révolutionnaires des perspectives.*

Il est possible de jouer sur l'ambiguïté qu'elle vise à entretenir (à condition de ne pas s'y laisser prendre soi-même !).

Quel rapport de l'appareil d'animation à l'Ecole ?

Depuis mai 68, la profonde remise en cause et la crise de l'appareil scolaire ont induit la bourgeoisie à réagir... en appelant l'appareil d'animation à la rescousse. C'est à travers lui qu'il s'agit d'insuffler la croyance en une politique sociale active et de redonner goût à la citoyenneté.

Quels sont ses atouts, que l'Ecole n'a pas (ou plus)? Essentiellement d'apparaître comme le lieu d'investissement maximum de libéralisme, de développer des pratiques éprouvées de dialogue et de communication. Aux animateurs, comme aux animés, sont offerts :

1. Une marge d'initiative plus grande.
2. Un contrôle moins étroit.
3. Une moindre fixation des pratiques. (L'appareil est encore jeune et non entièrement stabilisé.)

L'appareil d'animation offre, de fait, à l'animateur une marge de liberté assez grande, nécessaire pour conserver le plus intacte possible l'image du libéralisme (et donc l'efficace propre de l'intervention de l'appareil). Cette marge de manœuvre, à condition de savoir ce qu'elle représente et d'où elle vient, n'est absolument pas négligeable. Son utilisation, pour qu'elle n'ait pas pour effet principal de cautionner le libéralisme de l'appareil, est entièrement fonction du projet révolutionnaire que l'on compte développer.

Cette question est décisive.

Mais pour éviter de naviguer à l'aveuglette ou de battre des pieds dans un bassin vide d'eau, il n'est pas inutile de savoir que l'on a à se démarquer quotidiennement — et souvent, quand on est animateur, par rapport à soi seul, à l'utilisation de sa propre initiative — d'une politique bourgeoise de l'animation, prenant corps dans un appareil d'Etat *de classe*, en fonction d'une tentative ouvertement, mais insidieusement, intégratrice.

II. Propositions d'action dans le domaine de l'animation

Présentation

1. Les analyses et propositions qui sont faites ici constituent une généralisation des enseignements des bilans présentés à Avignon. Celle-ci est loin d'épuiser toute la richesse des expériences rapportées : il a fallu forcément essayer de « tirer » ce qu'il y avait de commun à ces bilans, en négligeant la spécificité de chaque cas. C'est pourquoi il sera absolument indispensable, dans les prochains numéros des *Cahiers*, de présenter des bilans approfondis et actualisés, fournissant des éléments de référence concrets (ce qui fait défaut dans le présent rapport).

En outre, comme des camarades nous l'ont fait remarquer, cette généralisation reste partielle. Elle est limitée par le nombre et l'objet même des bilans et discussions. Notamment, tout un secteur échappe à l'analyse : celui de l'animation sociale. C'est un manque important à combler, particulièrement dans la situation actuelle.

2. On a mis l'accent volontairement sur l'*orientation politique* de l'action à entreprendre dans l'animation. Cette orientation porte sur le problème des alliances de classes, sur la nécessité de raisonner en termes de classes. C'est précisément ce que les bourgeois n'oublient jamais de faire : derrière la grande diversité des formes d'animation, l'accentuation de la spécialisation des animateurs (à grand renfort de « sciences sociales »), les réformes et contre-réformes, la multiplication des organismes, le but de la bourgeoisie reste le même. Elle doit répondre constamment à un double problème :

— le problème de rallier la petite-bourgeoisie en tant que telle. C'est notamment le rôle de l'animation culturelle « classique » ;
— le problème de rallier, ou tout au moins de neutraliser, d'encadrer la classe ouvrière. C'est le rôle spécifique de l'animation sociale et, liée à elle, de la formation accélérée d'animateurs socio-éducatifs.

De notre part, il serait tout à fait erroné de se laisser enfermer dans la réalité mouvante de l'appareil d'animation, d'être toujours à la traîne de la dernière réforme, de la dernière invention en matière d'éducation, d'animation, de prévention. Il faut, nous aussi, opposer un projet politique. Cela s'oriente autour de deux axes :

— constituer un point de vue prolétarien sur les phénomènes culturels et leur rôle ;
— y rallier la petite-bourgeoisie.

Pour aussi abstraits qu'ils puissent paraître, ces deux axes ont une réalité permanente. C'est par rapport à eux que l'appareil d'animation réagira, dévoilant sa nature répressive. Il est important que l'image libérale s'écroule, face à un projet positif, et d'affirmer ainsi que le mouvement de l'histoire va dans le sens des forces révolutionnaires.

A. Le travail dans la classe ouvrière.

Comment intégrer ou neutraliser les groupes de jeunes travailleurs ? Voilà une question que les bourgeois se posent. Non seulement parce que ces groupes entretiennent dans les quartiers dits populaires un climat d'insécurité portant atteinte au nécessaire respect de l'ordre public (l'autorité de l'Etat est ici en cause), mais aussi parce que ces jeunes travaillent. Dans les boîtes, constate-t-on, ils sont souvent à l'origine des luttes : grèves (sauvages), débrayages, absentéisme, etc. Aussi est-il nécessaire d'en faire des bons ouvriers, respectueux des règles, bons citoyens par là même. Comment s'y prendre ? Assister le flic tout court d'un flic social. A cet effet, le système d'animation se dédouble. On trouve :

1. Une structure souple : animation en milieu ouvert, foyers éclatés, équipes volantes, etc. Il s'agit d'intégrer les jeunes avec des perspectives de solutions individuelles. Ainsi se développe tout un secteur d'assistance et de prévention sociales, centrées sur les « cas sociaux ».

2. Une structure rigide, classique : l'institution, la maison (M.J.C., M.C., etc.) pour gens normaux ou normalisés. L'activité s'y analyse sous l'angle du service public à caractère culturel-distractif. Des perspectives, collectives dans leur forme mais individualistes quant au fond, s'y offrent (prestations culturelles, activités diverses). On y est intégré, sous forme d'adhésion, un à un, ou en tant que groupe officiellement organisé.

Ces deux structures, bien que différentes, fonctionnent majoritairement à l'idéologie petite-bourgeoise : *épanouissement individuel + promotion sociale.*

Comment se fait-il, cependant, que les formes d'animation ne cessent de se multiplier, s'intégrant dans le vaste projet de la formation permanente ? C'est qu'il y a *résistance.*

Cette résistance de la classe ouvrière comporte différents aspects :

— autonomisation par rapport à l'extérieur sous forme d'*auto-organisation.* A travers elle : rejet, fermeture, défense ;
— rapports collectifs et structurés à l'intérieur des groupes ou bandes ;
— formation d'une direction (un leader) qui organise le groupe, sous un contrôle permanent de la base. Il faudrait voir à quoi correspond ce phénomène du leader, mais en général il incarne une démarcation violente d'avec le reste de la société, du type : vol, chahuts, bagarres, etc. Parfois cette démarcation se fonde sur l'ironie : montrer que l'on sait prendre ses distances, qu'on ne se fait pas avoir. Mais la problématique reste la même.

La grande faiblesse de cette résistance est d'être sans projet. Les jeunes sont en état de disponibilité permanente : « Que faire ? On se fait chier ! » Disponibilité

qui contraste avec le refus de toute intégration et une grande méfiance à l'égard des animateurs, chargés de les « occuper ». Cette résistance a des aspects positifs, mais aussi négatifs, liés parfois à des tendances anarchisantes :
— maintien dans une attitude négative, de refus ;
— au niveau culturel : désertion de toute activité présentée comme culturelle, sans issue positive ;
— inemploi chronique de la disponibilité, de la capacité permanente qu'ont les jeunes ouvriers à se mobiliser, à agir.

Ces aspects négatifs se marquent au niveau de l' *acceptation implicite d'un statut marginal* (analysé comme tel par la bourgeoisie), alors qu'il s'agit d'un statut majoritaire, porteur d'avenir. Majoritaire, en ce sens qu'il condense un sentiment profond dans la classe ouvrière. Porteur d'avenir, car il pose en permanence les bases d'une lutte radicale contre l'Etat bourgeois et ses appareils, leur rôle.

Le travail dans la classe ouvrière peut s'appuyer :
— sur le refus de la culture (bourgeoise) ;
— sur une forte disponibilité à agir, en liaison toujours avec des problèmes concrets. (Les discussions sont elles-mêmes subordonnées à l'action, à la pratique, spontanément.)

1. Le refus de la culture bourgeoise ne signifie pas qu'elle n'a aucune influence. Mais il serait tout à fait erroné de la surestimer (comme nous y invitent les révisos, selon lesquels les ouvriers ne pensent pas...).
2. Il ne faut pas non plus sous-estimer la capacité à se mobiliser par rapport à une pratique. Nombre de camarades qui ont abouti à une vue pessimiste sur ce point n'ont fait souvent que refléter leur propre difficulté à se lier aux masses, et des erreurs de type : faire venir des travailleurs immigrés dans un ciné-club.

Comment organiser cette pratique ? D'après les expériences rapportées (ex. : faire un film ou provoquer une intervention sur un problème donné), ce sont les questions de la culture au sens large, liée aux problèmes de la vie quotidienne, qui sont vite le sujet, l'enjeu principal : sexualité, famille, sport, santé, etc. Cette mise en jeu se fonde sur une expérience vécue : oppression, formes indirectes de l'exploitation. Ces questions sont d'autant plus importantes qu'elles concernent plusieurs classes à la fois (la classe ouvrière n'est pas la seule concernée) mais qu'en même temps la nécessité s'impose, dans un état de crise idéologique prolongée, de constituer un point de vue prolétarien sur ces problèmes. (Par exemple : des discussions sur le problème de la femme, qui se condensent dans la situation de la femme ouvrière et permettent, à partir de là, de lier la libération de la femme à l'abolition de toutes formes d'exploitation.)

Lorsqu'on réalise, par exemple, un film sur ces questions, il s'agit de faire en sorte que la culture — au sens artistique du terme — serve la culture de la vie quotidienne. A partir de là, la question du rapport entre le culturel et la politique ne se pose pas : les questions politiques sont sans cesse latentes. Il s'agit bien de savoir comment en sortir : il n'y a pas d'autre question. La culture sert à la formuler (non à la résoudre).

Quel est le rôle de l'animateur? On peut saisir deux principes :
— Que le professionnel se mette au service des amateurs : travail en commun avec les jeunes sur les pratiques artistiques, la mise en valeur du contenu.
— Que l'animateur n'abdique pas du problème de la direction politique : il s'agit là d'un problème important, surtout chez les animateurs influencés par l'idéologie dominante dans ce secteur, et qui reviendrait, sous sa forme populiste, à « se mettre à la disposition de ». (Ceci dit, cette direction ne revient pas forcément, de soi, à l'animateur.) La réalisation d'une pratique en commun est toujours l'enjeu d'une lutte politique, jamais gagnée d'avance. D'autant moins qu'elle dévie souvent sur des points secondaires, aboutissant à paralyser toute action et à entraîner dans des discussions sans objet (influence petite-bourgeoise).

Quelles sont les conditions d'une telle activité ? *Un travail prolongé avec un même groupe.* Des camarades ont fait justement remarquer que cette condition, vu la nature de l'appareil (travail au coup par coup), n'est pas souvent réunie. Dans ce cas, on peut imaginer, soit un système de relais et/ou le prolongement du travail en dehors de l'activité légale de l'appareil. Une expérience montre également, sur une longue période, qu'il est possible de se centrer d'abord sur un travail de critique idéologique en direction d'éléments petits-bourgeois, permettant ensuite de les organiser sur un travail prolongé dans la classe ouvrière.

En même temps, des difficultés apparaissent :
— la répression. Celle-ci peut être transformée d'aspect négatif en aspect positif : elle constitue un facteur supplémentaire d'organisation des jeunes et de prise de conscience de la nature de classe de l'appareil (*que* réprime-t-il ?) ;
— le lien avec la lutte dans les boîtes. Ce lien n'est pas évident, dans la mesure où une pratique culturelle sur les problèmes de vie quotidienne tend à présenter l'oppression comme l'élément principal et en même temps fondamental du système capitaliste. Donc à présenter la lutte idéologique comme déterminante (et non : préparation à la lutte politique) ;
— le danger d'une marginalisation accentuée du groupe, dont la base, cette fois, serait son degré d'avancement politique.

B. Travail dans la petite-bourgeoisie.

1. Le travail dans la petite-bourgeoisie pose d'autres questions. Il faut tenir compte de ses aspects négatifs : individualisme, vision étriquée des « manques » du système actuel (les bons côtés sans les mauvais), aspiration à élever son niveau social entretenue et sanctionnée par le système scolaire (mais l'animation culturelle prendra le relais : il s'agit *d'accéder* à une formation culturelle supérieure), tendance à croire qu'elle dispose du monopole de la pensée (et que la pensée fait l'histoire), etc.

Ces aspects négatifs s'appuient sur le rôle objectif de la petite-bourgeoisie intellectuelle en tant que porteur actif de l'idéologie bourgeoise vis-à-vis des masses : profs, petits cadres, animateurs (agents intégrateurs).

2. Cependant, depuis mai 68 notamment, des aspects positifs se dégagent, liés à la crise idéologique. Du fait même de leur rôle d'idéologues actifs (présents ou futurs), une tendance se manifeste à se révolter contre ce rôle. A travers cette révolte : prise de conscience de la nature oppressive de l'Etat. On ne peut absolument pas détacher la grande sensibilité de la petite-bourgeoisie aux phénomènes de crise idéologique de son rôle objectif. En même temps et à travers ce problème : découverte de la classe ouvrière, de la nécessité de se lier à elle. Ces aspects sont maintenant relativement connus. La question qui se pose, plus difficile à résoudre, est de savoir comment s'appuyer sur les aspects positifs pour critiquer, pratiquement, les aspects négatifs. Autant dire que l'on ne résout pas le problème en le déplaçant : il faut s'y attaquer.

Au niveau de l'animation culturelle, les axes proposés ont été :

1. Critique active de la culture bourgeoise et de son rôle. Ces aspect n'est nullement négligeable : il constitue souvent un préalable. Mais il faut penser l'aspect actif de cette critique : comment faire de la diffusion dans un ciné-club un processus actif ? Il s'agit d'organiser autour des problèmes concrets : préparation de la programmation, direction des débats, systématisation dans les bilans. Et ouverture du ciné-club sur les problèmes de la vie quotidienne, de la culture au sens large : penser un travail prolongé sur un problème (santé, urbanisme, etc.) avec enquête.

2. Transformation du rapport aux masses autour d'activités : journal, cinéma, théâtre, etc., qui, à la fois, transforment ce rapport (prof-lycéen, par exemple) et le lient plus fondamentalement à l'esprit « Servir le peuple » : se lier aux luttes.

3. Penser le lien avec le travail dans la classe ouvrière (des camarades ont pensé à se servir de l'activité de fabrication d'un journal pour opérer un boulot d'enquête et de reflet des luttes ouvrières dans le lycée) et l'organiser, notamment à travers les pratiques artistiques.

De façon plus générale, la spécificité du travail dans la petite-bourgeoisie, et sa difficulté, revient au fait qu'il faut à la fois partir de sa base de mobilisation (crise idéologique), telle qu'elle se manifeste, c'est-à-dire : en termes de pensée, coupée de l'action. Donc opérer effectivement un effet d'« élévation du niveau de conscience » à travers la critique (ex. : ciné-club). Mais aussi : transformer ce rapport au réel, en s'appuyant sur l'organisation de pratiques. A travers elles, opérer une double rupture : avec l'idéalisme, avec l'individualisme. Ce qui pose une question : *qu'est-ce qu'une pratique à la fois collective et collectiviste ?* On n'y apporte une réponse qu'en raisonnant en fonction de la lutte des classes. Mais encore faut-il organiser cette réponse et multiplier les expériences et bilans sur ce problème. L'animation peut avoir un rôle important à jouer dans ce domaine.

C. Axes proposés.

Suite à une réunion qui s'est tenue à Paris, le 11 novembre, on a décidé de former quatre groupes de travail, d'enquête et d'organisation, tenant compte des bases politiques générales dégagées :

1. *Groupe Ciné-Clubs.*

Objet : problèmes de programmation, réalisation de films, réflexions sur : « Comment organiser un débat », etc.

2. *Groupe Production.*

Objet : voir comment il est possible, dans le cadre de l'animation, de développer des activités de production (films, montages photo, audio-visuel, peinture, etc.). Enquêter sur ce qui a été réalisé et poser les bases d'une organisation pratique et matérielle de ce travail.

3. *Groupe Animation socio-culturelle.*

Objet : enquêter sur l'extension de la notion de culture et son lien avec les problèmes de la vie quotidienne. Centraliser et faire circuler les bilans des « animations » effectuées sur ces thèmes. Organiser les contacts et se mettre en rapport avec les groupes travaillant sur ces problèmes.

4. *Groupe Animation-Ecole.*

Objet : poser les problèmes des rapports entre Animation et Ecole. En envisageant la question des 10 %, mais sans s'y limiter. Centralisation des premiers bilans.

En même temps, des critiques ont été portées au présent rapport :

— peu de référence au problème de l'animation sociale et à l'évolution actuelle de la politique de la bourgeoisie : groupes de prévention, expériences réalisées à partir d'eux ;

— question de la classe ouvrière adulte : comment la toucher ? Rôle des comités d'entreprise et de la part de plus en plus importante prise par l'animation en liaison directe avec l'activité de l'entreprise (formation permanente sous toutes ses formes) ;

— accent mis sur des « cas-limites » qui peuvent être exemplaires, mais ne se situent par rapport aux conditions générales dans lesquelles se mène l'activité d'animation ;

— mauvaise liaison entre le travail théorique proprement dit et l'orientation politique ;

— absence d'articulation avec les problèmes généraux du front (bien que l'on voie *concrètement* comment les orientations en matière d'animation se lient à la fois à l'activité « critique de films » et à l'activité « production » : films militants, peinture, etc.).

Le débat reste ouvert...

La Résistance Palestinienne et le cinéma.

Avertissement.

Cet entretien a été réalisé, à Beyrouth en septembre 1973, par Guy Hennebelle et Tahar Cheriaa, avec plusieurs membres de l'Association du Cinéma Palestinien, dont le cinéaste Mustapha Abou Ali et le critique Hassan Abou Guneïma. Les interventions personnalisées n'impliquent pas que les déclarations ne soient pas approuvées par l'Association. Celles de Hassan Abou Guneïma sont reprises d'une étude sur « Le cinéma palestinien et le cinéma révolutionnaire », qui a paru dans La Voix des ouvriers jordaniens, *en juillet-août 1973.*

Les camarades palestiniens ont parlé en arabe. La traduction orale a été faite par Tahar Cheriaa (qui est, rappelons-le, président d'honneur de la Fédération Panafricaine des Cinéastes et fondateur du festival de Carthage).

Il nous semble que plusieurs des analyses développées ici par l'Association du Cinéma Palestinien peuvent concerner aussi les militants d'un cinéma révolutionnaire hors du monde arabe.

Pendant longtemps, le cinéma égyptien a été le seul cinéma arabe. Tout le monde s'accorde à reconnaître qu'il a exercé dans son aire de diffusion une influence détestable, en particulier sur le cinéma libanais qui vers 1952 a commencé à s'inspirer de ses recettes (mélodrames, chansons et danses du ventre). Aujourd'hui ce monopole culturel est remis en question : d'un bout à l'autre du monde arabe, le cinéma est en effet l'objet de profondes mutations. Que ce soit à Damas ou à Alger, au Caire ou à Tunis, à Beyrouth ou à Koweit, des cinéastes, des techniciens, des critiques et d'une manière générale des intellectuels militants travaillent à promouvoir un cinéma politique qui reflète les aspirations des plus larges masses.

Trois facteurs ont contribué, à leur niveau ou dans leur secteur, à renouveler ce cinéma arabe : 1) *La « révolution nassérienne » de 1952*, qui a vu apparaître Youssef Chahine, Salah Abou Seif, Tewfik Salah notamment. Elle est malheureusement restée inaccomplie. 2) *La lutte de libération du peuple algérien, de 1954 à 1962*. Elle est aujourd'hui prolongée par la « *révolution agraire* » qui a fait naître un « cinéma djidid » extrêmement prometteur [1]. 3) *La résistance palestinienne* qui a repris vigueur avec la défaite de juin 1967.

Il semble que celle-ci constitue aujourd'hui, en dépit de graves difficultés, le principal facteur de prise de conscience politique au Machreq (Moyen-Orient). Il est certain que la cause palestinienne constitue la source dominante d'inspiration ou d'inquiétude (selon les cas) de la majorité des cinéastes de cette région. Le premier festival du jeune cinéma arabe de Damas, qui s'est déroulé en mars 1972, et le

1. Sur *Le nouveau cinéma algérien*, voir la brochure de Monique Hennebelle publiée en supplément de la revue *L'Afrique littéraire et artistique*. Société Africaine d'Edition, 32, rue de l'Echiquier, Paris-X. Tél. 523-31-26.

premier festival du film sur la Palestine, qui s'est déroulé à Bagdad en mars 1973, ont contribué (avec les différentes sessions du festival de Carthage créé, lui, en 1966) à nouer entre les cinéastes un dialogue qui commence à porter ses fruits.

Guy Hennebelle.

Un Manifeste.

L'Association du Cinéma Palestinien a publié le Manifeste suivant :

« *Voilà trop longtemps que le cinéma arabe se complaît à traiter des sujets sans rapport avec la réalité et de manière superficielle. Cette démarche fondée sur des stéréotypes a fini par créer de détestables habitudes chez les spectateurs arabes pour qui le cinéma est devenu une sorte d'opium. Obscurcissant sa lucidité et sa conscience, il a contribué à détourner le public des véritables problèmes.*

Certes, au cours de l'histoire du cinéma arabe, il y a eu des tentatives sérieuses pour exprimer la réalité de notre monde et sa problématique mais, bien vite, elles ont été étouffées par les tenants de la réaction qui ont férocement combattu toute émergence d'un cinéma nouveau.

Tout en saluant l'intérêt de ces tentatives, il convient cependant de préciser qu'elles étaient restées le plus souvent balbutiantes du point de vue du contenu et toujours insuffisantes du point de vue formel. On ne parvenait jamais à échapper au lourd héritage du cinéma conventionnel.

Mais la défaite de juin 1967 a provoqué un déchirement si profond qu'il a suscité des remises en question fondamentales. On a vu enfin apparaître de jeunes talents motivés par le souci de promouvoir un cinéma d'un genre inédit dans le monde arabe. Convaincus aussi que le bouleversement devait affecter aussi bien le contenu que la forme.

Les films qui illustrent ce nouveau courant s'interrogent sur les causes de notre défaite et traduisent des prises de position courageuses en faveur de la résistance. Il importe en effet de développer un cinéma palestinien susceptible d'appuyer dignement le combat de notre peuple en dévoilant les véritables raisons de notre situation et en décrivant les étapes de notre lutte d'Arabes et de Palestiniens pour libérer notre terre. Le cinéma auquel nous aspirons devra s'attacher à exprimer aussi bien le présent que le passé et le futur. Son essor harmonieux nécessitera un regroupement des efforts individuels : en effet, les initiatives personnelles — quelle que soit leur valeur — sont condamnées à rester insuffisantes et inefficaces.

C'est à cette fin que nous, hommes de cinéma ou de littérature, diffusons ce Manifeste et appelons à la création d'une Association du Cinéma Palestinien.

Les tâches que nous lui assignons sont au nombre de six :

1. Produire des films réalisés par des Palestiniens sur la cause palestinienne et ses objectifs, des films qui s'inscrivent dans le contexte arabe et s'inspirent d'un contenu démocratique et progressiste.

2. Travailler à l'émergence d'une esthétique nouvelle destinée à remplacer l'ancienne et susceptible d'exprimer avec cohérence ce contenu nouveau.

3. Mettre ce cinéma tout entier au service de la révolution palestinienne et de la cause arabe.

4. Concevoir les films dans l'optique de présenter la cause palestinienne au monde entier.

5. Créer une filmothèque qui réunira les archives filmiques et photographiques sur la lutte du peuple palestinien et en retraçant les étapes.

6. Renforcer les relations avec les groupes de cinéastes révolutionnaires et progressistes dans le monde entier, participer aux festivals de cinéma au nom de la Palestine et faciliter le travail à toutes les équipes amies qui œuvrent à la réalisation des objectifs de la révolution palestinienne.

L'Association du Cinéma Palestinien se considère comme partie intégrante des institutions de la révolution palestinienne. Son financement sera assuré par les

organisations arabes et palestiniennes qui partagent son orientation. Elle prend pour siège le Centre de Recherches de l'Organisation pour la Libération de la Palestine. ».

Entretien.

Question. Voulez-vous retracer la genèse de votre Association ?

Association du Cinéma Palestinien. Auparavant, chaque organisation palestinienne avait un service de cinéma autonome. Il y avait celui d'El Fatah, du Front Populaire pour la Libération de la Palestine (F.P.L.P.), du Front Démocratique Populaire pour la Libération de la Palestine (F.D.P.L.P.) et enfin celui du Centre culturel de l'O.L.P. Chacun tournait ou faisait tourner pour son propre compte des films plus ou moins structurés dans un but plus ou moins didactique. C'est peu à peu que nous avons pris conscience de la nécessité de nous unir. L'idée qui nous a rassemblés, c'est que le cinéma devait être une arme au service de la libération de la Palestine, une arme de combat.

A la suite de discussions et de rencontres, nous sommes tombés d'accord sur la plate-forme suivante qui comprend trois points : 1) il est nécessaire de continuer à produire et à tourner des films sur la résistance palestinienne ; 2) une grande place doit être accordée à l'archivage ; 3) il faut développer les relations avec les organismes progressistes dans le monde entier.

L'institution qui a favorisé ce regroupement des forces a été le Centre de Recherches Palestiniennes. D'abord en offrant un lieu de rencontre. Ensuite en insistant sur l'importance de l'archivage, sur la nécessité d'emmagasiner le maximum d'images sur l'évolution de la lutte. La première réunion a eu lieu après le festival de Carthage, en novembre 1972. Il y avait eu aussi une première amorce à l'occasion du festival de Damas quelques mois auparavant.

Question. Quelles sont les structures de votre Association ?

Association du Cinéma Palestinien. Ces structures sont souples. Pour des raisons diverses, nous n'avons pas tenu à fondre tous les groupes existants dans un organisme unique. Peut-être parce que la situation n'est pas assez mûre. D'autre part les éléments avancés ont tenu à rester dans une certaine marginalité, sinon dans une relative clandestinité. Ceci à des fins purement tactiques : il peut advenir un jour qu'il soit préférable pour notre Association de ne pas dépendre trop étroitement ou trop directement d'un ou de plusieurs mouvements existants. Enfin, notre Association ne se propose pas seulement de rassembler les cinéastes palestiniens mais aussi tous les cinéastes arabes qui ont fait preuve de positions progressistes et qui ont témoigné de l'intérêt à la cause palestinienne. Nous considérons par exemple le cinéaste égyptien Tewfik Salah comme l'un des nôtres. Le refus d'une officialité trop formelle permet précisément à l'Association une telle formule.

Question. Quelle est votre position politique, votre ligne idéologique au sein de la résistance palestinienne ?

Association du Cinéma Palestinien. Notre Association est stratégiquement d'accord avec l'Organisation pour la Libération de la Palestine. Nous n'appartenons pas, en tant que groupe, à l'un des mouvements actuellement existants mais tendons au contraire à réunir tous les cinéastes palestiniens et arabes qui se sentent concernés par l'avenir de la Palestine. Dans nos activités concrètes, nous développons éventuellement des tactiques particulières mais nous n'autorisons pas, au sein de notre Association en tant que telle, le tournage de films qui ne refléteraient étroitement que la ligne d'une seule organisation. Ceci ne veut pas dire que le film en question ne se ferait pas, mais nous ne lui accorderions pas notre parrainage.

Nous répétons que notre Association adhère pleinement aux résolutions et à la ligne de l'O.L.P.

Question. Quelle opinion avez-vous des films qui ont été réalisés à ce jour sur la question palestinienne ?

Association du Cinéma Palestinien. La question est vaste et réclame une réponse détaillée. Après réflexion, nous estimons qu'il convient de distinguer d'abord trois types de films : les films qui ont été tournés par des organisations palestiniennes, les films qui ont été tournés par des pays arabes, et les films qui ont été tournés par des cinéastes amis dans des pays non arabes. Cette distinction n'implique de notre part aucune hiérarchisation, elle est seulement commode pour l'analyse.

Question. Quels sont les films qui ont été produits par des organisations palestiniennes ? Combien y a-t-il de cinéastes palestiniens ?

Association du Cinéma Palestinien. Les réalisateurs palestiniens, en tant que tels, sont encore très peu nombreux. Ici, à Beyrouth, si nous comptons les techniciens, nous sommes onze, dont plusieurs femmes. Nous ne voulons pas fournir des noms pour des raisons que vous comprendrez. Si le nom de Mustapha Abou Ali est apparu sur certains génériques, c'est un peu par hasard. Et aussi parce qu'il a été l'un des organisateurs de l'Association.

Ceci dit, nous ne faisons pas de distinction entre les films d'organisations palestiniennes qui ont été tournés par des Palestiniens de souche et les films tournés par des cinéastes arabes d'autres nationalités.

Le cinéma palestinien est apparu aux alentours de 1965. Mais c'est surtout après 1967, en 1968 exactement, qu'il a pris une certaine extension.

El Fatah a produit six films de court et de moyen métrage qui sont consacrés aux points suivants : 1) les gigantesques manifestations contre le Plan Rogers en 1969 à Amman ; 2) les événements de septembre 1970 à Amman ; 3) les affrontements au sud du Liban en 1972 ; 4) l'évolution de l'art populaire ; 5) la participation de la femme palestinienne à la résistance. La durée totale des films tournés sous l'égide d'El Fatah est de 155 minutes. El Fatah, d'autre part, a aidé plusieurs cinéastes étrangers, comme ceux du Parti communiste italien, le Français Jean-Luc Godard [2], le groupe américain Newsreel, le groupe du cinéma tricontinental, etc.

2. Jean-Luc Godard paraît avoir renoncé à terminer ce film qui devait s'appeler *Jusqu'à la victoire*.

Le *F.P.L.P.* a produit trois films : *L'Eau est froide*, de l'Irakien Kassem Hawal, sur les conditions d'hygiène dans le camp de 25 000 réfugiés de Nahr el Bared au Liban ; *Ghassan Kanafani, un seul mot : le fusil*, du même réalisateur, un film sur la lutte à la frontière israélienne ; et un autre sur les opérations aériennes à Amman. Leur durée totale est de 60 minutes.

Le *F.D.P.L.P.*, de son côté, a fait réaliser par le cinéaste libanais Rafik Hajjar *Le Chemin*, et un film sur l'affrontement entre les Palestiniens et l'armée libanaise.

Parmi les films que diffuse notre Association, il faut citer aussi : *De toute mon âme et avec mon sang* et *Le terrorisme sioniste*, de Mustapha Abou Ali ; *Scènes de l'occupation à Gaza*, etc.

Question. Avez-vous produit des films historiques retraçant les différentes étapes de la résistance palestinienne ?

Association du Cinéma Palestinien. Non, nous n'avons pas encore de long métrage qui résumerait par exemple l'histoire de notre peuple au combat. Nous n'en sommes qu'au tout début, nous sommes bien conscients de tout le travail qui nous reste à entreprendre ! Cependant, il faut préciser que la recherche d'archives se révèle particulièrement difficile. D'une part, parce que nous n'avons pas beaucoup d'argent ni de matériel. D'autre part, parce que ces archives doivent se trouver principalement en Angleterre, en Allemagne, en « Israël » bien sûr, et aux Etats-Unis enfin. Nous savons qu'il nous manque, par exemple, un film pour





Deux exemples négatifs :
en haut *Wedda at Hobbak* (Adieu à ton amour) avec Farid El Atrache et Chadia.
En bas, un exemple de « moujjadara-western » :
Nous sommes tous des fedayins de Gary Garabédian.

répondre aux grossières déformations du Français Frédéric Rossif dans *Un mur à Jérusalem.*

Question. Quelle est votre opinion sur les films concernant la question palestinienne, qui ont été produits par des pays arabes ?

Association du Cinéma Palestinien. Là encore, il faut opérer une distinction entre deux catégories : les *films du secteur privé* et *ceux du secteur public.* Les premiers, sans aucune exception à notre connaissance, sont tous exécrables. Ce sont des œuvres sordides qui exploitent de façon ignoble et mercantile le légitime sentiment de solidarité des peuples arabes pour la résistance palestinienne. Nous ne pouvons trouver de mots trop durs pour condamner l'ensemble de cette scandaleuse production (qui a d'ailleurs ses équivalents dans d'autres domaines que le cinéma : on a fait des calendriers, des cendriers, des gadgets « à la gloire de la résistance palestinienne » !). Parmi les films les plus lamentables de cette sinistre veine, il nous faut dénoncer particulièrement ce qu'on pourrait appeler par ironie les « *moujjadara-westerns* »[3] : *Nous sommes tous des fedayin,* de Gary Garabédian ; *Le Palestinien révolté,* de Reda Myassar. Nous avons reçu des lettres de combattants qui nous ont reproché d'avoir laissé tourner des œuvres semblables. Malheureusement, il ne nous appartenait pas d'en empêcher le tournage. Nous n'y sommes pour rien ! Ces films ont fait beaucoup de tort à la résistance en « irréalisant » les fedayin, en coupant la résistance de tout appui réel dans les masses arabes de la région. Ce n'est pas un hasard si ces films sont apparus après la réactivation de la résistance suite à la défaite de juin 1967 : les premières actions armées d'alors ont suscité un grand enthousiasme au sein des masses populaires, mais le tort de ces films est de n'avoir pas montré la véritable nature du rapport des forces. Aussi, quand la résistance a commencé à subir la féroce répression que l'on sait, les gens n'ont pas compris : c'est normal, puisqu'on leur avait fait croire que les fedayin étaient des surhommes, des supermen, des Tarzan et des Zorro... Oui, vraiment, ces films nous ont fait beaucoup de tort. Il est caractéristique que l'on n'ait plus fait depuis de films pareils : les gens aujourd'hui ne marcheraient plus et les « marchands de soupe » le savent !

3. « Moujjadara - westerns » : équivalents libanais du « spaghetti - western » italien. Le « moujjadara » est le plat le plus répandu au Liban.

Question. Et que pensez-vous des films tournés par le secteur public ?

Association du Cinéma Palestinien. Il faut remarquer tout d'abord qu'ils sont beaucoup moins nombreux ! En général ils sont moins condamnables. Toutefois, nombre d'entre eux souffrent du fait qu'ils reflètent moins les préoccupations et les positions de la résistance que celles des pays producteurs... Il se produit souvent une certaine forme de récupération politique.

Dans le contexte d'un cinéma commercial, nous reconnaissons une valeur au film algérien *Sa Naoud* (« Nous reviendrons ») de Slim Riad, avec qui certains d'entre nous ont travaillé.

Mais ce dont nous avons principalement besoin, c'est de *films politiques, de films d'analyse.* A cet égard, le seul que nous reconnaissons pleinement est *Al Makhdououne* (« Les Dupes »), de Tewfik Salah, adapté du roman de Ghassan Kanafani : *Des hommes au soleil.*

Question. Quelle est votre opinion sur les courts métrages documentaires ou de fiction qui ont été réalisés par de nombreux cinéastes du Machreq sur la cause palestinienne ?

Association du Cinéma Palestinien. En général, ils ont été tournés par des cinéastes de la nouvelle génération, qui ont une conscience politique plus grande que celle de leurs aînés. Certains sont déformés par des influences inutiles, d'autres sont trop superficiels parce que tournés sous le coup de l'émotion. Quelques-uns donnent une fausse idée de notre lutte. Cependant il en est d'excellents qui reflètent une compréhension profonde et sincère des problèmes de notre peuple.





Deux exemples positifs :
en haut *Les dupes* de Tewfik Salah. En bas *Sa naoud*
(Nous reviendrons) de Slim Riad.

Par exemple : *Pourquoi*, de l'Egyptien Ahmed Rached, ou *Nous allons très bien*, du Syrien Fayçal Yasri.

Question. Quelles sont vos activités du point de vue de la diffusion ?

Association du Cinéma Palestinien. Nous attachons une grande importance à la diffusion militante des films. En 1968 nous avions beaucoup développé ces activités en Jordanie, dans les villages et dans les camps de réfugiés, chez les Bédouins aussi. Nous projetions principalement des films vietnamiens, algériens, cubains et chinois. Après les massacres de septembre 1970, nous avons dû refluer en Syrie et au Liban. C'est à la suite de projections de ce genre d'ailleurs que nous avions réalisé l'un de nos premiers films palestiniens : *Non à la solution pacifique*, un court métrage. Nous avons continué ces diffusions après 1970, mais avec une ampleur moindre car nous avons perdu beaucoup de matériel en Jordanie pendant la répression. Actuellement nous distribuons, après les projections militantes, des questionnaires ronéotypés dans lesquels nous demandons aux gens d'exprimer leurs réactions, dans lesquels nous nous informons aussi sur le genre de cinéma qu'ils attendent. D'une manière générale, nous avons constaté la grande joie qu'éprouvent les Palestiniens à se voir sur l'écran en tant que peuple. Beaucoup nous ont dit qu'ils préféraient ce genre de films aux récits de fiction de la période commerciale qui leur a été imposée par le passé dans les salles. Pour nous, la production de films est destinée à engager un dialogue avec notre peuple. Mais nous sommes encore loin d'avoir atteint des résultats de grande envergure. Nous manquons de matériel. Pensez que lors de l'affrontement avec l'armée libanaise, nous ne disposions en tout et pour tout que d'une bobine de trente mètres de pellicule !

Question. La presse a annoncé que vous songiez à produire des actualités ?

Association du Cinéma Palestinien. C'est un projet que nous avons depuis un an. Il va prochainement être mis à exécution. Nous avons demandé du matériel à un pays socialiste européen. Nous l'installerons sans doute à Damas. Il s'agira de journaux d'un quart d'heure ou d'une demi-heure. On nous reproche souvent, quand nous montrons des films, d'arriver avec retard par rapport à l'événement. C'est un peu pourquoi nous voulons créer ces actualités.

Question. Utilisez-vous la vidéo ?

Association du Cinéma Palestinien. Pour le genre de projections militantes que nous pratiquons, nous préférons utiliser le 16, car c'est plus commode. Mais il nous arrive de tourner au magnétoscope dans certaines circonstances, au cours de manifestations en ville par exemple et aussi dans le domaine purement militaire.

Question. Avez-vous été parfois amenés à modifier le style de vos films ou la structure de leur récit pour tenir compte des goûts du public ?

Association du Cinéma Palestinien. Oui. Nous nous sommes rendu compte qu'il faut, quand on fait en quelque sorte de l'agitprop, être extrêmement clair et simple.

Mustapha Abou Ali. Par exemple, les saynètes symboliques de mon film *De toute mon âme et avec mon sang* n'ont pas été comprises des spectateurs. J'ai décidé de ne plus recourir à ces formes dans mes films ultérieurs. Le langage de la schématisation abstraite ne passe pas correctement.

Tahar Cheriaa. Je voudrais intervenir dans le débat pour abonder dans le sens de Mustapha. Nous, les Arabes, nous n'accédons pas volontiers à l'idée à travers une formulation abstraite. Le langage passe mieux à travers une métaphore concrète et qui renvoie à des éléments vécus, qu'à travers des signes abstraits.

Mustapha Abou Ali. Si l'on adopte un style trop ésotérique, les gens ne comprennent pas. Cela signifie que si, sous prétexte de simplifier la démonstration, on recourt à une symbolique abstraite (comme le fait souvent un certain cinéma moderne), on n'aboutit pas au résultat espéré puisque les signes de cette symbolique échappent à la compréhension du public.

Tahar Cheriaa. On retrouve ce même phénomène dans la poésie arabe. Il y a un monde entre la poésie arabe classique (littéraire) et la poésie populaire, par exemple. Les thèmes sont généralement les mêmes. Ce n'est pas non plus une question de syntaxe ou de métrique. Il s'agit tout simplement de deux langages différents. La littérature arabe classique fourmille de formulations abstraites. La littérature arabe populaire repose au contraire sur des métaphores inspirées par le quotidien le plus immédiat.

Question. Ceci expliquerait alors la démarche de Ghassan Kanafani dans son roman *Des hommes au soleil* que Tewfik Salah a adapté à l'écran sous le titre *Les Dupes.* Si nous parlions de ce film, que vous reconnaissez comme le seul long métrage politique satisfaisant sur la cause palestinienne ? Nous aimons, comme vous, beaucoup ce film. Mais pour éclairer le débat, faisons-nous un peu l'avocat du diable : ne pensez-vous pas que ce film comporte, au niveau métaphorique précisément, des erreurs qui risquent d'engendrer des confusions ? Par exemple, Abou Kheizarane, le chauffeur du camion, le « caïd » au sens arabe étymologique (conducteur, guide), mène ses passagers (les Palestiniens) à leur perte parce qu'il n'a plus d'idéal. Et il n'a plus d'idéal parce qu'il n'est plus un homme (il a été émasculé à la suite d'un accrochage militaire avec les sionistes plusieurs années auparavant). Ne pensez-vous pas qu'il s'agit d'une conception (très méditerranéenne) erronée ? Car enfin, si le peuple palestinien, à ce jour, n'est pas encore parvenu à des résultats décisifs, c'est, peut-on penser, en raison de l'absence d'une stratégie valable et aussi de l'absence d'unité entre les mouvements de résistance. Le film, comme le roman, est muet à ce dernier sujet.

Mustapha Abou Ali. Chez Kanafani, le personnage clé d'Abou Kheizarane [4] désigne les régimes arabes qui ont été vaincus en 1948 mais qui néanmoins continuent à avoir la haute main sur le destin du peuple palestinien qu'ils conduisent en fait à sa perte (dans le film et le roman, les Palestiniens qui se sont fourvoyés avec Abou Kheizarane finissent sur un tas d'immondices). En outre, dans le roman et aussi sans doute dans le film il y a certains éléments qui semblent indiquer que c'est Nasser lui-même que Kanafani mettait en question.

La qualité principale de ce film, pour nous Palestiniens, c'est qu'il illustre avec le maximum d'honnêteté et de sincérité une étape de la lutte de notre peuple. Une étape cruciale au cours de laquelle nous avons failli disparaître en tant qu'entité nationale. Nous attendions le salut sans savoir exactement à quel saint nous vouer... De fait, comme le roman et le film le disent, cette absence d'orientation nous a menés à une situation difficile. Ceci dit, il faut toujours rappeler que le film a été tourné après la défaite de juin 1967, alors que le roman avait été écrit en 1963. Entre ces deux dates, la résistance a été réactivée. Tewfik Salah avait voulu légèrement actualiser l'action en intégrant une scène au cours de laquelle les sionistes attaquent un village des Palestiniens. L'un de ceux-ci se voyait reprocher, après la bataille, d'avoir attendu les assaillants d'un côté alors qu'ils étaient venus de l'autre. Ce devait être une allusion très nette à la tragique « explication » de Nasser : « Nous attendions les avions israéliens à l'est, ils sont venus par l'ouest. » Mais la censure n'a pas autorisé Tewfik Salah à intégrer cette scène dans son film, car l'allusion était trop transparente.

Question. Autre question : *Les Dupes* ne présente pratiquement que des héros négatifs. Au total, comme vous l'avez souligné, c'est pourtant un film positif. Comment voyez-vous le problème du « héros positif » au cinéma ?

4. Consulté par la suite, Tewfik Salah conteste *amicalement* cette interprétation : il confirme que pour lui Abou Kheizarane représente non pas les gouvernements arabes mais bien la direction de la résistance palestinienne avant 1967. Pour les lecteurs qui n'auraient pas vu *Les Dupes*, rappelons-en le sujet : le film raconte la mystification dont sont victimes trois Palestiniens de générations différentes, de la part d'un chauffeur, palestinien lui aussi : chômeurs, ils cherchent à se rendre de Bassorah (en Irak) au Koweit où règne, grâce au pétrole, une abondance factice. Mais les frontières étant sévèrement gardées (le pays contingente l'immigration), d'aucuns se risquent à travers le désert et parfois meurent de soif en route. Notre chauffeur, Abou Kheizarane, qui travaille pour une compagnie installée au Koweit, est censé amener de l'eau dans un camion-citerne. En fait, il se livre à un trafic d'immigrés palestiniens : en les cachant dans son réservoir vide. Il a calculé que sept minutes doivent suffire à remplir les formalités douanières : deux kilomètres avant le poste, il fait entrer ses trois compatriotes dans la citerne et les en fait sortir deux kilomètres après. Malheureusement, au cours du passage raconté dans le film, les douaniers koweitiens, qui s'ennuient, le contraignent pour les distraire à leur raconter une prétendue aventure avec une danseuse à Bassorah. Pendant que se prolongent (allusion à l'O.N.U.) ces vaines palabres, les trois Palestiniens étouffent dans le réservoir qu'éclabousse un soleil brûlant. Ils cognent contre la paroi mais personne n'entend à cause du bruit que font les climatiseurs... « Tel n'est-il pas le destin du peuple palestinien depuis plus de vingt ans ? demande Tewfik Salah ; il appelle au secours, mais personne n'entend ou ne veut entendre. » Quand le chauffeur échappe enfin aux griffes des douaniers, c'est trois cadavres qu'il extirpe de la citerne. Il les dépose sur un tas d'immondices. Ainsi le peuple palestinien croupit-il dans d'infâmes bidonvilles ou des villages de tentes...
L'auteur du roman dont *Les Dupes* est adapté, Ghassan Kanafani, a été assassiné à Beyrouth (sa voiture avait été piégée : on ne sait pas si le meurtre a été manigancé par les services secrets israéliens ou par les réactionnaires arabes). Il était le porte-parole du F.P.L.P.
Ajoutons que l'on doit à Tewfik Salah, auteur maudit du cinéma égyptien (qui enseigne aujourd'hui à Bagdad), un film réalisé en 1966, intitulé *Les Rebelles*. Cette fable sur le nassérisme prend aujourd'hui une dimension prophétique étonnante. Ses autres longs métrages : *La révolte des héros, Journal d'un juge de campagne* et *Monsieur El Balati.*

Association du Cinéma Palestinien. Comme vous venez de le voir, nous avons longuement discuté entre nous avant de vous répondre sur ce point difficile. En ce qui concerne d'abord *Les Dupes*, nous déclarons que ce film n'appelle pas de notre part de réserves. Nous l'acceptons totalement. Nous pensons seulement qu'il serait prudent, surtout en Occident, de lui ajouter un prégénérique dans lequel on expliquerait la date à laquelle se déroule exactement l'action, et dans lequel on rappellerait sommairement quelle était alors la situation du peuple palestinien. Il est vrai qu'en raison de l'évolution de la situation, *Les Dupes* se trouve aujourd'hui légèrement en porte-à-faux. Cependant, sa portée fondamentale (attention à la stratégie !) reste valable. L'appel qu'il lance est toujours d'actualité. Pour répondre à la seconde partie de votre question, nous pensons effectivement, comme vous l'avez dit, que ce film, en dépit de l'absence de personnages positifs (à l'exception toutefois du personnage du maître d'école qui est tué tout au début par les sionistes), est un film positif. Il est positif parce que l'analyse qu'il développe est juste et qu'elle est utile.

Question. Continuons à nous faire l'avocat du diable : ne pensez-vous pas qu'en Occident ce film, s'il est diffusé n'importe comment, risque de renforcer encore l'image que la presse (largement contrôlée par les sionistes) donne des Palestiniens ? On vous présente comme une bande de desperados, de gens désespérés. Pourtant, quand on discute avec vous, quand on visite vos camps, etc., on ne retire pas cette impression-là du tout.

Association du Cinéma Palestinien. Il faut lutter contre ce stéréotype. Mais, au total, nous sommes entièrement favorables à une très large diffusion des *Dupes*, dans le monde arabe bien sûr (car c'est un film qui s'adresse effectivement d'abord aux Arabes), mais aussi partout ailleurs. Simplement, il faut lui ajouter un prégénérique explicatif et diffuser dans la presse des interviews de l'auteur et fournir des explications. Voilà notre réponse.

Question. Comment concevez-vous d'une manière générale le rôle du cinéma à l'heure actuelle ?

Hassan Abou Guneïma. Quand on observe la situation actuelle du cinéma, on constate d'abord qu'il est dominé par le cinéma américain qui a imposé au monde entier son esthétique, ses genres et ses héros. Dans d'autres pays également, comme l'Italie, l'Allemagne de l'Ouest et la France, on voit bien que le cinéma est utilisé comme moyen d'asservissement par les monopoles capitalistes. Et ce sont ces cinémas qui, en majeure partie, inondent de leur production l'Asie, l'Afrique et l'Amérique latine. La plupart des films occidentaux qui sont diffusés dans nos pays ont des effets nocifs. Ce sont généralement des films qui exaltent la violence, le crime, le sexe, etc. Les films progressistes existent mais ils sont les moins nombreux.

Ce dont nous avons besoin, c'est d'un cinéma conçu comme un instrument de combat. Un cinéma qui réponde aux besoins urgents des masses populaires.

Question. Pourriez-vous préciser ce que vous reprochez par exemple au cinéma de type hollywoodien, américain et autre ?

Hassan Abou Guneïma. C'est un cinéma qui sert les visées de grands monopoles capitalistes et impérialistes et qui agit conformément à leurs directives. A mon avis, on peut diviser le cinéma hollywoodien en quatre tendances principales :

1. *La déformation de la lutte des peuples qui cherchent à se libérer :* nombre de films s'attachent à miner l'esprit révolutionnaire de ces peuples, à les désorienter, à les dépolitiser, à les démobiliser. Beaucoup exaltent la prétendue supériorité raciale des Occidentaux. C'est le cas, entre autres, des innombrables films contre les Indiens ainsi que de films comme *Les Bérets verts*, de John Wayne. Et ce ne sont là que quelques exemples.

2. *L'exaltation de l'individualisme au détriment de l'esprit de groupe.* Tous ces films qui mettent en valeur l'héroïsme individuel, l'intelligence individuelle, contribuent évidemment à renforcer l'idéologie du capitalisme. Bien davantage qu'un portrait d'une société donnée (la société américaine), les films dits d'aventures et les films policiers sont d'abord et surtout des films dont la visée est d'apporter de l'eau au moulin de l'idéologie dominante.

3. *Une tendance importante comprend des films qui glorifient la C.I.A. et ses espions* (les James Bond et consorts), *ou encore des films qui louent l'esprit militariste.* La fonction des films de guerre américains est principalement d'exalter de fallacieux héros impérialistes.

4. *La mise en valeur de l'héritage bourgeois capitaliste :* nombre de films ont pour fonction de consolider les bases idéologiques de la classe au pouvoir, d'affirmer sa supériorité et d'engourdir la résistance des classes exploitées. Ces films, c'est significatif, tournent souvent le dos à la réalité nationale et sociale du pays considéré.

Question. Comment voyez-vous les tâches d'un cinéma révolutionnaire ?

Hassan Abou Guneïma. La mission du cinéma doit être de traduire la réalité telle qu'elle est vécue par les masses populaires et de servir leurs intérêts. Il doit aider ces masses à résoudre leurs problèmes majeurs dans tous les domaines, en leur suggérant des moyens de tous ordres.

A mon avis, le cinéma révolutionnaire actuel s'est développé, notamment, à la suite des révolutions populaires armées dans des pays comme le Viet-nam, Cuba, l'Algérie. Notre révolution a certainement contribué à susciter un renouveau dans les cinémas arabes. Nous saluons aussi le cinéma révolutionnaire des pays d'Amérique latine, des Etats-Unis et d'Europe.

Donc, pour nous, le cinéma doit être une arme au service de la révolution, une arme qui aide celle-ci dans son déroulement, soit en suscitant l'enthousiasme des masses, soit en les exhortant, soit en leur inculquant une culture politique, soit encore en les aidant à démasquer les ruses de l'ennemi.

Nous considérons comme contre-révolutionnaires tous les films qui affaiblissent objectivement la résolution des masses, par exemple en les poussant à l'indolence ou à des attitudes négatives. Nous considérons comme contre-révolutionnaires, non seulement les films qui prêchent une morale opposée à la libération des peuples, mais encore ceux qui camouflent les infamies de l'impérialisme (par des moyens divers).

C'est la guerre du peuple qui a donné au cinéma révolutionnaire ses premiers critères, qui lui a insufflé un esprit. Tout comme les armes légères constituent les meilleures armes dans la guerre du peuple, les caméras légères (en 16 mm ou en 8 mm) constituent aussi les caméras les mieux adaptées pour le type de cinéma que nous voulons faire. Un film révolutionnaire réussi peut parfois être aussi important qu'une opération militaire réussie ! Tous deux ont pour fonction de créer un fait politique nouveau. De même que c'est la volonté des combattants qui compte le plus dans une guerre populaire, de la même façon c'est la volonté qui compte le plus quand on entreprend un film révolutionnaire.

Question. Comment définiriez-vous les caractéristiques d'un cinéma révolutionnaire aujourd'hui ?

Hassan Abou Guneïma. Il faut d'abord distinguer la nature de l'œuvre cinématographique révolutionnaire : il peut s'agir d'un film qui répond aux besoins immédiats de l'étape considérée, mais il peut s'agir aussi d'un film qui obéit à une stratégie plus longue. Mais dans les deux cas, le critère doit être l'utilité.

D'un autre point de vue le cinéma révolutionnaire requiert quatre exigences :

1. *La justesse de l'inspiration :* le cinéaste doit obéir à l'idéologie révolutionnaire et s'attacher à la mettre en pratique.

2. *Le sujet doit être traité sérieusement :* à cette fin, il faut en finir résolument avec les méthodes traditionnelles du cinéma hollywoodien et leur substituer des méthodes adaptées aux besoins des peuples en lutte, de façon à exprimer le plus correctement possible leurs espoirs et leurs aspirations.

3. *Le message doit être transmis correctement :* que le langage soit simple, l'esthétique claire ! Qu'on renonce aux extravagances cinématographiques, aux pirouettes stylistiques ! De façon générale, il faut éviter la complication et rechercher la clarté. De sorte que les masses puissent comprendre aisément le contenu révolutionnaire du film. Il faut examiner de près la question du rapport entre le film et les masses, en tenant compte du conditionnement existant sur les plans social, économique et politique. Il faut partir de la conception réelle que le peuple se fait du cinéma, pour la changer. Actuellement, nous l'avons dit précédemment, le cinéma exerce dans l'ensemble une influence néfaste. Pourquoi ? Parce qu'il est considéré comme un passe-temps, voire un opium, une drogue. Ce n'est que par des échanges entre les masses et les cinéastes qu'une nouvelle conception du cinéma peut être mise en place. Les cinéastes ont besoin de se rapprocher des masses, de les comprendre, de s'adapter à elles.

4. *S'attacher à traiter les problèmes locaux les plus cruciaux*, en abordant la réalité vécue dans toutes ses dimensions, dans toutes ses caractéristiques politiques, sociales, économiques et culturelles. La description de cette réalité implique que l'on dévoile les causes profondes et fondamentales des maux dont souffrent les peuples et que les responsables soient clairement définis et condamnés. Enfin il faut exhorter les masses à changer ce qui ne va pas.

Dans cette perspective, les cinéastes révolutionnaires, quels qu'ils soient, ne doivent pas oublier que la cible principale doit être l'impérialisme militaire, économique et culturel qui asservit l'Asie, l'Afrique et l'Amérique latine pour les piller. L'ignorance, la pauvreté et le sous-développement ont pour origine la politique de l'impérialisme.

Il va de soi que nous recherchons le contact avec tous les amis étrangers afin de discuter de tous ces problèmes et de définir ensemble un cinéma d'un type nouveau dans tous les pays du monde, mais principalement dans le tiers monde qui a besoin de se libérer de l'asservissement culturel de l'impérialisme occidental. Nous voulons un cinéma populaire dans lequel le peuple se retrouve en train de construire l'histoire.

LES LONGS METRAGES SUR LA CAUSE PALESTINIENNE

Avertissement : ce recensement est essentiellement thématique. La plupart de ces films (comme indiqué dans l'entretien publié dans ce dossier) sont médiocres sur le plan esthétique et insipides sur le plan politique.

1. *Films sur les guerres arabo-israéliennes*

a) sur la guerre de 1948

— *Une jeune fille de Palestine*, de l'Egyptien Mahmoud Zulficar.

b) sur l'agression tripartite de 1956

— *Les Démons de l'air*, de l'Egyptien Niazi Mustapha.
— *La Terre et la Paix*, de l'Egyptien Kamal El Cheikh.
— *Port-Saïd*, de l'Egyptien Ezzedine Zulficar.
— *Amour enflammé*, d'Hassan Aliman.
— *Les Géants des mers*, d'Al Sayed Bdir.
— *Le Chemin des héros*, de Mahmoud Ismaïl.
— *La Lutte des puissants*, de Zouheïr Bakir.

c) sur l'agression sioniste de 1967

— *Jusqu'au dernier homme*, du Syrien Amine El Bounni.
— *Chant sur la piste*, de l'Egyptien Ali Abdel Khalek.
— *Le Moineau*, de l'Egyptien Youssef Chahine.

d) *espionnage relatif à la lutte contre Israël*

— *Le Prisonnier d'Abou Zouboul*, de l'Egyptien Niazi Mustapha.
— *Un crime dans le quartier calme*, d'Hussam-Eddine Mustapha.
— *Ma patrie et mon amour*, d'Hussein Sodki.

2. *Films contre l'implantation israélienne dans les territoires occupés après 1967*

a) *production libanaise*

— *Nous sommes tous des fedayin*, de Gary Garabédian.
— *Le Palestinien révolté*, de Reda Myassar.
— *Pour toi, ô Palestine*, d'Antoine Rémy.
— *Les Cloches du retour*, de Tayssir Abboud.

b) *production jordanienne*

— *Le Chemin du retour*, d'Abel Wahab El Hindi.
— *La Lutte pour la victoire.*

c) *production syrienne*

— *Trois opérations en Palestine*, de Salah al Kayanli.
— *L'Opération de six heures*, de Seif Eddine Chawkat.
— *Cent visages pour un seul jour*, du Libanais Christian Ghazi.
— *Des hommes au soleil*, de Nabile El Maleh, Mohamed Chahine et Marouane al Mouazène.
— *Le Couteau*, de Khaled Hamadeh.

d) *production algérienne*

— *Sa Naoud* (« Nous reviendrons »), de Slim Riad.

3. *Films politiques sur la résistance palestinienne*

— *Les Dupes*, production syrienne réalisée par l'Egyptien Tewfik Salah.

(Liste établie par Hassan Abou Guneïma.)

L'adresse de l'Association du Cinéma Palestinien est : Boîte postale 8984, Beyrouth Liban).

Fonction critique.

Comment « intervenir » sur les films ? Comment avons-nous, aux *Cahiers*, envisagé la « critique de films », principal héritage du passé de la revue ? Il y eut deux types de réponse, deux époques, deux tendances, l'une cachant l'autre et toutes deux entachées d'un certain dogmatisme.

1. Mettre le signe égal entre le critère esthétique et le critère politique. Dire : « tout manque au niveau formel doit nécessairement renvoyer à un manque au niveau politique ». Et, sous prétexte de rappeler à ceux qui l'oubliaient trop la « non-neutralité des formes », négliger d'aller voir de plus près le contenu dont elles étaient lourdes, oublier de préciser ce contenu en termes politiques, laisser ce soin à d'autres.

2. Tenter de mettre « la politique au poste de commandement ». Donc ne plus laisser à d'autres le soin de se prononcer sur ce contenu politique. Mais en fait, juger de ce contenu uniquement sur scénario et à la lumière de l'orthodoxie de la théorie marxiste-léniniste, conçue bien plus comme un référent ultime que comme un guide pour l'action, même critique.

Difficulté, on le voit, à penser le critère esthétique *ni comme égal* (analogique ou équivalent) au critère politique, *ni découlant automatiquement* de lui, mais comme secondaire. Difficulté réelle, à laquelle il faut s'attaquer.

Par exemple, en nous demandant (ce que nous ne faisions pas) à propos des films progressistes (car c'est d'eux — de *Z* à *Etat de siège* — qu'il s'agit au premier chef) : comment *bien* les critiquer, comment les faire progresser encore plus et nous avec, comment fournir des armes concrètes, simples, à ceux qui aujourd'hui utilisent ces films, que ce soit par l'exemple positif ou négatif, dans les ciné-clubs ou les M.J.C., etc.

Question qui doit servir d'axe à notre travail trop longtemps interrompu de « critiques de films ». Ce texte est une première position du problème. D'autres le suivront.

Intervenir sur les films, c'est peut-être, en dernière analyse, établir comment, pour chaque film, *quelqu'un nous dit quelque chose*. Autrement dit, le rapport entre deux termes : *l'énoncé* (ce qui est dit) et *l'énonciation* (quand c'est dit et par qui). On dira qu'il s'agit d'une lapalissade. Que tout marxiste sait (cela fait partie de son B.A.Ba) que les idées dominantes sont celles de la classe dominante et qu'un film est un moyen comme un autre pour la bourgeoisie d'imposer sa vision du monde. Mais ce savoir reste mort, dogmatique, stéréotypé et — nous en avons fait l'expérience — inopérant tant que l'on n'est pas capable de saisir, pour chaque film, *comment* elle l'impose.

Ici même, nous avons eu longtemps tendance à chercher ce « comment » là où personne, sinon une ultra-gauche mystique, ne le cherchait : dans l'appareil de base, ou dans la structure de toute fiction, ou dans la configuration d'une salle de cinéma et les places qu'elle assigne. Ce n'est pas que nous ayons eu tort, que tout ceci soit faux et qu'il faille abandonner tout travail dans ces directions. C'est qu'à force de désigner des obstacles qui *semblaient* relever de la nature même du cinéma, nous nous condamnions à nous trouver démunis, désarmés, dès qu'il fallait intervenir concrètement sur tel ou tel film.

Il est urgent aujourd'hui de se donner les moyens, y compris les moyens théoriques, de *cerner le rapport particulier, spécifique, que chaque film entretient entre énoncé et énonciation.* Et surtout, dans les cas-limites, là où il semble que ce rapport s'estompe, là donc où la mystification est la plus grande.

Par rapport aux films où c'est l'énoncé qui prédomine. Dans un documentaire ou dans une émission de télévision, un discours est tenu mais il est tellement neutre, objectif, que personne en particulier ne semble le tenir. Dans ce cas, il nous appartient de rappeler avec force, preuves à l'appui, qu'il n'y a pas, qu'il ne peut y avoir, d'énoncés sans énonciation, de vérité historique sans moment pour la dire, de discours sans quelqu'un pour le tenir (et le tenir dans un appareil).

Par rapport aux films où c'est l'énonciation qui prédomine. Dans un film d'auteur, un discours est bien tenu mais par un énonciateur tellement encombrant (l'auteur) que le discours passe à l'arrière-plan. Dans ce cas, rappeler avec force que derrière l'auteur et sa riche subjectivité, c'est toujours — au bout du compte — une classe qui parle. Et une classe, elle, a des intérêts objectifs. Il n'y a pas non plus d'énonciation sans énoncés. Notons au passage que les deux aspects peuvent parfaitement se conjuguer, comme dans le film récent d'Antonioni sur la Chine. Excès de neutralité (personne ne parle mais quelque chose de précis est dit) ou excès de subjectivité (quelqu'un parle et ne dit rien). Ce sont deux *dénégations* auxquelles il ne faut pas se laisser prendre. Ceci dit, elles ne sont pas symétriques, elles nécessitent pour être combattues des armes différentes : la fausse neutralité du commentaire de Bortoli dans une émission de T.V. sur Staline ne se combat pas comme la fausse « dérive » du dernier Bertolucci.

Nous avons évoqué les cas-limites. Entre les deux se situe la masse de films qui relèvent encore du « réalisme critique », et parmi eux les films « progressistes ». L'expression même de réalisme critique indique bien la nécessité pour les cinéastes de penser autant leurs énoncés (le réalisme) que leur énonciation (la critique). Or, dans ces films (que ce soit *R.A.S.* ou *Lucky Luciano,* et on peut être sûr que d'autres suivront), la ligne de démarcation entre ce qui relève de l'énoncé et ce qui relève de l'énonciation est toujours mouvante, indécise, floue. Un flou qui permet à ces films de fonctionner.

Prenons *R.A.S.*, par exemple. Il y a le temps de l'énoncé (1956. La guerre d'Algérie. Les rappelés) et il y a le temps de l'énonciation (1973. La France. La loi Debré. La « crise de l'armée » et le mouvement de la jeunesse). Même si c'est l'énoncé qui paraît de loin le plus important, on ne peut éviter que chaque scène du film soit lisible sur les deux tableaux, susceptible d'être lue selon l'un ou l'autre axe, selon les choix, les options de celui qui lit. Soyons nets : ce n'est pas cette double lecture qui est gênante. Il est bien évident qu'un film sur l'armée française pendant la Guerre de Cent Ans serait nécessairement vu à la lumière de l'armée de Massu et de de Joybert. Ce n'est pas la double lecture qui est gênante, *car la double lecture est inévitable.* C'est la position du cinéaste par rapport à cette double lecture qui est problématique, c'est elle qui permet *dans le domaine du spécifique* de tracer une ligne de démarcation entre cinéaste réactionnaire, progressiste et révolutionnaire, selon qu'il la dénie, qu'il en joue sans l'assumer, ou qu'il la prenne réellement en charge. (*A suivre.*)

Serge Daney.

Sur *La Chine*.

Bien évidemment, ce n'est plus aujourd'hui de l'U.R.S.S. que nous espérons un enseignement vivant du socialisme. La restauration du capitalisme qui est en voie de s'y parachever ne nous donne plus, de l'idéal communiste pour lequel ont lutté des millions d'hommes, qu'une caricature grimaçante, à propos de laquelle le révisionnisme le plus officiel peut seul encore parler sans rire de socialisme.

Il serait hâtif d'en conclure pour autant qu'il a suffi aux révolutionnaires d'opérer un *déplacement*, et d'assigner à la Chine le rôle d'exemple et de guide dévolu jusque-là à l'U.R.S.S. Que la bourgeoisie occidentale ait d'abord, petit à petit — au fur et à mesure de l'accession de l'U.R.S.S. au rang de superpuissance, d'impérialisme rival de celui des Etats-Unis, — déployé devant la Chine le même rideau de mensonges qui avait servi à calomnier le premier pays socialiste : cela est logique. On n'a pas oublié les récits frissonnants d'horreur qui accompagnèrent chez nous la description des premières communes populaires au moment du Grand Bond en avant. Il n'est que trop clair aussi qu'il y a eu, et qu'il y a peut-être encore, parmi les « pro-Chinois », une tendance certaine, sinon à faire de la Chine un modèle à imiter en tout (le contrecoup de la « déstalinisation » ne l'aurait guère permis), du moins à l'utiliser, mécaniquement, comme caution, voire comme simple référent. Caution, à la limite, de n'importe quel discours, aussi coupé soit-il de la situation réelle en France : qu'on se souvienne par exemple de la tactique d'« encerclement des villes par les campagnes » préconisée par l'ex-Gauche Prolétarienne, ou de tous les discours gauchistes ne retenant du marxisme que le principe : « On a raison de se révolter ». Et référent qui, bien souvent, n'est rien d'autre qu'un « ailleurs » rassurant — rassurant et inaccessible, comme tout référent.

Mais la nature même de la révolution culturelle chinoise, première actualisation de l'idée léniniste de révolution prolétarienne dans les superstructures, et les conséquences qui en ont déjà été tirées par les Chinois eux-mêmes, n'incitent guère à faire fonctionner la « Chine » comme lieu idéal, modèle parfait à imiter en tout. Un mot d'ordre comme celui qui a été avancé au Xe Congrès du P.C.C. : « Oser aller à contre-courant » n'implique aucun enthousiasme béat.

Parallèlement, la tactique de la bourgeoisie quant à son discours sur la Chine se modifie. L'ouverture de la Chine sur l'étranger depuis la fin de la révolution culturelle, la continuation, même amoindrie, de la politique française d'« indépendance » envers les deux superpuissances, ont considérablement contribué à accroître la quantité d'informations diffusées en France sur la Chine. Mis à part sa fraction la plus rétrograde, qui continuera encore longtemps à ânonner ses discours sur l'« échec » de la Chine [1], la bourgeoisie doit donc tenter d'utiliser à son profit la « mode » de la Chine qu'elle a elle-même contribué à lancer. Comment ?

Une toute récente émission programmée par l'O.R.T.F., dans les « Dossiers de l'écran », l'a démontré avec clarté ; en dehors des propos ouvertement réactionnaires tenus, ce jour-là, par le général Guillermaz (qui n'a pas craint d'affirmer, par exemple, que l'économie chinoise, dans le fond, ne se portait pas tellement mieux maintenant qu'il y a vingt ans), la voix dominante de l'émission, celle de Peyrefitte [2], disait, en gros, deux choses : d'abord, que bien sûr « les Chinois mangent à leur faim » — phrase-fétiche commode pour la bourgeoisie à qui elle

1. Puissamment aidée en cela par le révisionnisme du P.« C. »F. On n'a pas oublié les articles de Jean-Emile Vidal dans *L'Humanité*, ou de Georges Girard dans *France Nouvelle*, reprenant aussi bien les poncifs les plus éculés du « péril jaune » que les litanies de l'échec économique du « Grand Bond en avant ».

2. Dont on peut s'étonner qu'elle n'ait pas été mieux combattue par Jean Daubier, auteur de l'*Histoire de la révolution culturelle prolétarienne en Chine* et invité au débat, qui sembla désarmé devant la promptitude de Peyrefitte à faire flèche de tout bois pour conforter son image d'une Chine l o i n t a i n e, inaccessible, immuable.

permet implicitement de ramener la révolution socialiste à un problème d'intendance — mais que ce succès réel se paie d'un prix élevé, par l'absence de liberté individuelle, à moins que ce ne soit par l'absence de joie, ou de bonheur, ou de sexe ; ensuite, que ces résultats obtenus par le régime socialiste en Chine, s'ils peuvent être très intéressants pour des pays sous-développés, ne sauraient avoir la moindre vertu exemplaire dans un pays comme la France. « La Chine, c'est très bien, mais en Chine ! »

On voit pourquoi l'enjeu de la parole sur la Chine s'est, pour les révolutionnaires, singulièrement déplacé : il ne s'agit plus (plus seulement) d'informer sur la Chine, de la montrer, et l'important n'est même plus de la montrer mieux que la bourgeoisie, ou plus justement. Il s'agit maintenant de tirer, de l'expérience acquise par la Chine, les leçons utiles au renforcement en France du camp de la révolution.

Pour nous qui travaillons principalement dans le champ du cinéma, cela signifie, d'abord, lutter contre l'attitude encore répandue qui veut que montrer la Chine, ça ne puisse pas faire de mal [3].

Montrer la Chine, ce n'est rien d'autre que ce que fait, justement, la bourgeoisie, et avec des moyens d'« information » bien plus puissants et plus diversifiés que tous ceux dont nous pouvons disposer. Depuis que la classe dominante s'est aperçue de l'intérêt qu'il y avait pour elle, idéologiquement (et politiquement : le Gouvernement français a une politique étrangère à promouvoir), à mettre en avant un ensemble de discours sur la Chine dont le premier effet est d'aider à faire écran devant les problèmes de la révolution *en France*, il n'est plus possible de soutenir qu'un film, ou un livre, prétendant *montrer* « objectivement » la réalité chinoise, puisse avoir un effet principalement positif,, puisqu'il se trouvera pris, *volens nolens*, dans la manœuvre de la bourgeoisie, s'il en reste à cette « objectivité ».

L'objectif principal d'un film « sur la Chine », ce devrait donc être, actuellement, de faire voir la Chine *pour* contribuer à faire progresser en France la conscience révolutionnaire et la connaissance du socialisme ; objectif minimal à vrai dire, qui n'implique pas nécessairement d'un film qu'il explicite de façon détaillée une ligne politique cohérente, mais à tout le moins qu'il ait sur ce qu'il montre un point de vue politique. Inutile de le dire, il y a encore très peu de films qui satisfont vraiment à cette exigence minimale : avec *Shanghaï au jour le jour*, de Claudie Broyelle [4] et Françoise Chomienne (la place et la situation des femmes dans la société capitaliste française, à partir d'un « reportage » sur l'organisation de la vie quotidienne dans un quartier de Shanghaï), et quelques-uns des films produits par la République Populaire de Chine, comme *En chassant le dieu de la peste* (ce que signifie, sur un exemple concret, « libérer l'initiative des masses »), et en attendant le film que viennent de tourner Joris Ivens et Marceline Loridan, on en a à peu près fait le tour. Pour des raisons d'ailleurs faciles à saisir : peu de cinéastes ont pu, depuis la fin de la révolution culturelle, filmer la Chine, et quant aux films chinois, ils sont avant tout destinés aux masses chinoises qui, en période de dictature du prolétariat, n'ont pas les besoins politiques, ni culturels, des masses françaises.

Force est donc pour l'instant d'utiliser au mieux ce qui représente la grande majorité des films tournés en Chine par des cinéastes étrangers, à savoir des « reportages » ou « documentaires ». De ceux-ci, on est en droit d'attendre qu'ils donnent du développement du socialisme en Chine l'idée la plus juste possible, ce qui, là encore, à défaut d'une ligne politique élaborée, implique au moins : qu'ils donnent la parole aux Chinois, et qu'ils parlent *historiquement* de la Chine.

La parole aux Chinois : ce n'est évidemment pas une question de technique, ni une revendication en faveur d'un tournage en son synchrone ou d'un film composé d'interviews. Comme l'a prouvé par exemple le film de Felix Greene, qui faisait l'objet du débat des « Dossiers de l'écran », on peut donner la parole aux Chinois sans qu'aucun Chinois ne parle sur l'écran : cela signifie, simplement, que l'auteur du film explique ce qu'il montre, non pas forcément en reproduisant mot à mot ce qu'en pourraient dire des Chinois, mais en tout cas en mettant en avant la signifi-

3. C'est par exemple ce que dit Sollers (dans *Libération*, le 19 septembre), qui va jusqu'à féliciter Antonioni de « s'effacer au maximum dans son film ». On verra que, justement, cet effacement est plus que problématique.

4. Auteur, rappelons-le, d'un très important livre sur la femme en Chine et en France : *La moitié du ciel*.





La Chine.

cation qu'ils donnent à chaque fait ou événement, et non ses propres impressions ou interprétations. Le film de Felix Greene, qui nous montre par exemple des soldats de l'Armée populaire de libération participant aux travaux des champs, mais aussi d'autres soldats s'exerçant au tir, en donne à chaque fois un commentaire précis et politiquement juste (l'Armée populaire se lie aux masses ; la préparation à une guerre défensive est en Chine l'affaire du peuple entier) sans pour autant s'effacer derrière un commentateur chinois « autorisé ».

L'idée d'un discours *historique* sur la Chine découle d'ailleurs de cette première exigence, puisque, presque toujours, les Chinois parlent d'eux-mêmes, de l'édification du socialisme dans leur pays, selon le schéma : 1) avant la Libération, 2) actuellement. « Parler historiquement » de la Chine, cela revient à dire « en parler politiquement » ; ce qui est mis en jeu ici c'est la contradiction entre deux régimes sociaux, deux modes de production, deux idéologies, deux classes.

Nous sommes loin, décidément, du film d'Antonioni.

Mais de quoi s'agit-il ?

Alberto Moravia le définit, je crois, assez bien, dans un article qu'a reproduit *Pariscop :*

« Placé devant la Chine de Mao qui fut auparavant celle de Tchang Kaï-chek et la Chine de tant de dynasties pendant plus de trois mille ans, l'objectif d'Antonioni nous restitue le *hic* et le *nunc* de cet immense pays, comme si la Chine avait toujours été comme ça, comme si elle était simplement un objet à décrire, sans établir de rapport avec cet objet, ni enquêter sur ses rapports présents ou passés avec le monde. »

On ne saurait mieux dire.

Ici, et quelle que soit la façon dont on l'entend, les Chinois n'ont pas voix au chapitre. S'ils parlent, c'est toujours *en dehors du film*, et toujours pour réprimer (pour « interdire » de filmer telle ou telle chose). Là-dessus, il est vrai, le film est disert : sur un ton mi-jérémiade, mi-plaisanterie, Antonioni nous rapporte la moindre des restrictions apportées à sa liberté de cinéaste invité. Mais, s'il n'en pense pas moins, il n'en dit guère plus.

Car le cinéaste, qui monopolise la parole, ne nous dit rien de plus que ce qu'il en montre. Silence théorisé : ce refus de la parole, Antonioni l'assume, en exposant au début de son film son incapacité à expliquer, sa réticence à prétendre autre chose que montrer ce qu'il a vu. Comme si « voir » et « montrer » (ne parlons pas de « monter ») étaient des actes innocents, qui n'impliquent rien ni personne.

Silence commode, en tout cas : une fois de plus, on laisse les choses parler d'elles-mêmes, et le spectateur se débrouiller avec le référent. *Chung Kuo*, on l'a dit [5], est une « somptueuse auberge espagnole », et comme toujours devant un film qui ne tient pas de discours explicite, c'est le spectateur qui dispose, qui est invité à découper selon les pointillés — ses propres pointillés, puisque telle est la nature du rapport des films petits-bourgeois à leur public, qu'ils ne peuvent que confirmer ce dernier dans ses fantasmes d'arbitrage [6].

Mais en fait, puisqu'un film ne vient jamais seul, et surtout pas celui-ci qui, on l'a vu, participe d'une cohorte de films, témoignages, articles, etc., sur la Chine, ces pointillés, ce seront ceux auxquels le public français a été, de façon dominante, formé par ailleurs : ceux donc de l'idéologie dominante.

D'autant que le film, à y bien regarder, n'est pas si prudent qu'il veut bien le dire. Le silence réservé, le laconisme modeste des commentaires, n'empêchent pas de donner des petits coups de pouce dans le « bon » sens. Par omission : des enfants font la course, une course ordinaire, à ceci près que tous les spectateurs scandent le mot d'ordre : « Amitié d'abord, compétition ensuite » ; de ce « détail », le spectateur français ne saura rien s'il n'entend pas le chinois. Par approximation : des ouvriers font leur gymnastique matinale avant d'aller à leur usine (en évidence, au fond du plan, leur vélo et leur vêtement de travail) ; commentaire : « Certains ouvriers, le matin, ne vont pas travailler... »

5. Serge Daney, dans *Libération* (4 octobre 1973).

6. Sur ce point, je ne peux que renvoyer, en attendant des développements théoriques ultérieurs, au texte « Sur les films du Groupe Dziga Vertov », paragraphe « Voir = supposé savoir », *Cahiers* n° 240, page 7.

On pourra toujours lire dans *Chung Kuo* une célébration des foules chinoises : le film ne l'interdit pas, et Sollers a bien raison d'y voir « une foule détendue, qui n'ait pas l'air d'un ensemble de cuirasses individuelles », puisque cela, c'est ce que lui, Sollers, aurait vu dans n'importe quel autre film montrant les rues de Nankin ou de Shanghaï. Mais « cette curieuse danse des Chinois avec eux-mêmes et ce qui les entoure, avec leur corps et la nourriture, avec leur corps et les autres corps », à quoi les spectateurs qui ne sont pas Sollers la rattacheront-ils ? A la révolution socialiste ? On ne leur en donne guère les moyens. Le film, par son silence contemplatif, fait tout, au contraire, pour qu'on en crédite l'essence d'une Chine millénaire et mythique, un très ancien, très éternel, rapport des Chinois à la vie sociale (et ce rapport, bien sûr, il existe : ce n'en est que plus impardonnable de n'avoir pas montré en quoi cette « nature » de la Chine avait été transformée par la « culture » révolutionnaire...).

Et en fin de compte, ce qui reste de *Chung Kuo*, ce n'est guère plus qu'une série de stéréotypes anhistoriques (filmés avec *art*, bien sûr), sur la « pauvreté voulue » des Chinois, l'uniformité des foules socialistes, et même si le regard d'Antonioni s'est voulu sympathique, ou simplement « neutre », on voit mal comment un tel film pourrait ne pas trouver naturellement sa place dans la grande offensive « chinoise » de la bourgeoisie, en venant compléter la collection des idées reçues sur la Chine, son présent et son éternité.

Jacques Aumont.

Sur *Avanti.*

Comment ne pas parler de la politique aujourd'hui ? Quels sujets suffisamment *nobles* en dispensent (veulent se situer au dehors) ? Le dernier en date de ces sujets-écran, le sexe, vit, on le sait, des jours difficiles. Les pratiques sexuelles nouvelles sont elles aussi socialisées, idéologisées ; et même dans cette optique, une bonne partie des thèmes reichiens liant le refoulement des pratiques sexuelles au capitalisme ont été repris par la bourgeoisie : elle aussi fait des progrès « à sa manière », tout le monde peut le constater.

Reste peu de choses à vrai dire, si ce n'est le grand thème métaphysique par excellence, peut-être la dernière carte de la bourgeoisie pour faire renoncer le spectateur à l'Histoire : la mort. Plusieurs films, aujourd'hui, illustrent ce glissement thématique qui donne à la mort un rôle hyper-valorisé et hyper-mystifiant : *Des amis comme les miens*, de Preminger, par exemple, sur le mode café du commerce (« tout de même, en face de ça, on est bien peu de chose, et comme nos petites querelles, révélées le temps d'un coma, apparaissent mesquines et privées d'enjeu »), ou, plus ambitieux, *Cris et chuchotements*. Mais là non plus, on ne sort pas d'une vision mystificatrice de la mort. Bien sûr, tout le monde meurt depuis toujours. Mais il y a plusieurs manières de le refléter : la mort peut servir à parler de l'injustice sociale, ou au contraire, le social de la « Mort » [1]. On peut mettre l'accent sur le passage (en termes de cinéma : le hors-champ) ou bien sur ce qui reste (le cadavre). Le premier thème est idéaliste, métaphysique ; le second est-il pour cela matérialiste ? Sans doute, le cadavre fait-il exister matériellement la mort, dont il est, d'une certaine façon, la dé-dramatisation, la dé-spiritualisation,

1. Que des grandes bourgeoises poussent des cris d'agonie dans des décors somptueux et on (*Pariscop*, la critique bourgeoise) parlera d'une « Méditation sur la Mort ». Que des prolétaires meurent dans des bidonvilles et on parlera d'injustice sociale, et de misère humaine. Le thème de la mort n'est pas si unificateur que cela ; c'est un luxe.

en ce qu'il lui procure une existence sociale propre. Mais suffit-il de faire retour sur le matériau (ici le cadavre) pour être matérialiste ? Ne confondons pas : le corps, le cadavre, sont des supports comme les autres qu'on peut valoriser pour de multiples raisons (dont le fétichisme) tout aussi idéalistes (*cf.* les cinéastes de la métamorphose concrète des corps : Bertolucci, Ferreri, Warhol). De même, dans *Cris et chuchotements :* il y a bien un cadavre entre les deux sœurs, mais c'est avant tout pour donner de la densité à leurs déchirements intérieurs, et non pour annuler le thème métaphysique. Ce qui l'oppose par exemple à *Avanti*, centré au contraire sur la présence matérielle du cadavre, sur le refus de le penser comme n'ayant pas toujours été un cadavre, un corps inutile, impraticable et improductif, dont on n'a de cesse de se débarrasser. Le cadavre du film de Bergman est pris dans un mouvement qui va de l'agonie à l'enterrement — deux façons de le sublimer, de lui faire dire autre chose ; celui de Wilder, qui commence à peu près là où finit l'autre, va de la reconnaissance du corps à la morgue à l'inscription funéraire. Alors que le sens métaphysique produit le cadavre en vue de la mort (celui-là étant la figure abaissée de celle-ci), on ne pense dans *Avanti* la mort qu'en vue du cadavre qu'elle laisse. L'aspect positif du film étant alors de n'éluder aucune des formes socialisées de son existence (à commencer par le fait qu'un cadavre est quelque chose d'entièrement régi par la loi, et qu'il n'a pas la même valeur pour ceux qui l'enterrent). Le cadavre en question (celui d'un président de société américain à double vie, que son fils vient chercher à Ischia) y revêt — comme marchandise — une triple valeur d'échange : économique, politique et idéologique.

Valeur économique d'abord : le corps d'un riche Américain, dans un pays pauvre, ça se monnaie — épisode du kidnapping des frères Trotta (écho, ici, d'autres pratiques, plus nettement tiers-mondistes, mais orientées elles aussi vers le même but : reprendre aux colonisateurs une partie de ce qu'ils ont acquis).

Valeur politique : nécessité de ramener le cadavre, et recours, pour obtenir cercueil et permis, à de multiples pots-de-vin, magouilles et corruptions en tous genres culminant avec l'intervention du State Department. Donc révélation de l'ingérence réelle des Etats-Unis dans un pays qu'il contrôle économiquement et où se reproduit un même pourrissement des institutions (l'Italie du Sud, pays d'émigrants, vivant principalement du tourisme, renvoie métonymiquement assez bien au tiers monde).

Valeur idéologique : elle réside dans la manière de faire signifier le cadavre, de le réutiliser, rebaptiser, détourner. Deux stratégies et deux discours s'affrontent : ceux d'Ambruster, panégyrique sur les grands ancêtres exemplaires, moraux, travailleurs et capitalistes, reconduisant l'image de l'Amérique, et devant stimuler les employés de la firme ; ceux du maître d'hôtel Carlucci, plus subtilement mystificateur et nationaliste, et qui ne cherche à masquer la vérité que pour son propre bénéfice (celui de la bourgeoisie nationale).

Aspect principal du film, mais aussi cause de son ambiguïté, car deux contraintes se superposent :

1. Annuler, taire, masquer, recouvrir la signification idéologique du cadavre : anecdotiquement, c'est la stratégie des personnages ; structurellement, l'enjeu fictionnel.
2. Révéler à travers cette annulation bancale une opposition idéologique réelle : ce qui contredit Ambruster et Carlucci prend un sens et une valeur en dehors du système de référence hollywoodien. Ce ne sont pas de simples impondérables trouvés pour la circonstance. Ils renvoient à une réalité de lutte qui dépasse largement l'utilisation qu'Hollywood voudrait continuer à en faire. Montrer l'action du State Department dans un pays « colonisé », la conception et l'utilisation capitaliste de la femme, cela met en scène une réalité sociale dont on ne se débarrasse pas si facilement, une fois que la fiction s'en désintéresse.





En haut, *Cris et chuchotements* d'Ingmar Bergman. En bas *Avanti* de Billy Wilder.

Wilder le sait. Cependant, il ne peut mettre en jeu son anti-américanisme — qu'on sent bien, pourtant, insistant, profond — que dans les limites fixées par le système hollywoodien lui-même. Or le système fictionnel du film redouble la stratégie d'Ambuster-Carlucci : il s'agit pour elle aussi d'annuler, de rééquilibrer, de faire comme si tout le matériau du film ne servait qu'à ce bricolage interne, n'avait comme enjeu que le « spectacle ».

D'où l'ambiguïté de la position de l'auteur et le lieu problématique de son énonciation. L'auteur a toujours été pensé comme le « deus ex machina », le maître absolu d'une mécanique qu'il devait faire fonctionner le plus parfaitement. Qu'il se situe ici ailleurs, dans le défaut de la mécanique, l'imperfection du rouage, cela ne modifie en rien le type de rapport établi avec le public. Or, il est évident que ce type de rapport est déterminant dans ce qu'un spectateur retire d'un film aujourd'hui. *L'impérialisme, la prolétarisation de la femme, sont peut-être inscrits comme énoncés dans* Avanti, *mais sont-ils lisibles, s'ils sont rejetés en dehors de l'énonciation ?* Plus clairement : pourquoi le spectateur croirait-il aux thèses idéologiques qui lui sont proposés alors que le système du film ne cesse de les dévaloriser et d'annuler leur portée sur toute scène qui ne soit de spectacle ?

Que montre Wilder ? Une fiction qui se *rejoue*. Ambruster Jr et Paméla réitèrent l'aventure de leurs parents : ils se rencontreront en Italie tous les ans. Avec une petite différence cependant : cette fois, Ambruster sait tout (que Paméla est une prolétaire, qu'il la désire de façon quelque peu perverse, que les Italiens n'en veulent qu'à son argent et ont un compte à régler avec l'Amérique...). Là est sans doute la latitude de manœuvre maximum permise de l'intérieur d'Hollywood : démystifier les fictions sirupeuses et confortables d'autrefois, et pour le présent, avouer son impuissance à se donner les moyens réels de parler d'autre chose.

Ainsi, l'enjeu critique du film, ce n'est ni la nième relecture du cinéma hollywoodien, ni une déconstruction de plus, mais la mise à jour, dans un système narratif encore très cohérent, d'une contradiction profonde entre l'émergence de thèmes idéologiques de plus en plus insistants, de plus en plus présents d'une part, et la façon dont le discours des films (l'ensemble des contraintes narratives liées à un certain type de rapport au spectateur) se les approprie.

L'insistance du référent est aujourd'hui ce qui vient profondément déranger ces systèmes, et dans un cas comme *Avanti*, cliver le discours de l'auteur. Ces questions, d'ailleurs, ne concernent plus seulement un cinéma déjà ancien, celui d'Hollywood, mais, sur d'autres modes, une large fraction du cinéma commercial. Nous n'en sommes qu'à poser le problème, de façon encore trop négative. Il serait temps de ne plus penser le référent comme grain de sable dans des mécaniques archaïques, mais dès maintenant, comme le vecteur nécessaire de positivité.

Pascal Kané.

Réflexions sur le cinéma algérien.

On ne peut parler de cinéma algérien avant la guerre de libération nationale. Tout au plus de films tournés en Algérie sans aucun lien avec une quelconque problématique de l'Algérie et de son peuple. La raison en est d'autant plus simple que le cinéma (production et distribution dans un mode de production capitaliste) fait appel à des ressources financières énormes ; ajoutons à cela la censure et la répression politiques : autant d'obstacles que les artistes algériens ne pouvaient surmonter.

Historique de la naissance du cinéma algérien.

1. *La guerre de libération nationale.*

Engagé sur le plan militaire, dans une lutte armée, le peuple algérien devait se donner des moyens artistiques pour mener la lutte sur le front idéologique.

L'importance de ce Front n'échappe à personne aujourd'hui. D'une part, il fallait que le peuple puisse vivre dans sa conscience la réalité qu'il transformait jour après jour sur le terrain militaire. Galvaniser les énergies, maintenir l'enthousiasme, autant de nécessités que le Front culturel devait assumer.

Le cinéma, de par ses caractéristiques propres, devait participer grandement à cette tâche idéologique.

Quelles sont les implications quant au contenu et la forme de cinéma de lutte ?

Pour répondre à cette question, il faut signaler que la matière de ce cinéma est : l'Algérie et son peuple en lutte pour un objectif précis.

Le contenu de ce cinéma révolutionnaire sera : les étapes de la lutte et le processus historique de ces étapes. Le peuple algérien voit par exemple, dans *L'Algérie en flammes*, l'engagement réel de l'ensemble du peuple et les sacrifices qu'il consent pour atteindre son objectif. On voit également que l'armée de libération est une armée du peuple (les scènes montrent que le peuple protège l'armée, la renseigne, la nourrit). Le film montre également que cette armée protège le peuple (protection militaire des réfugiés fuyant les bombardements de l'armée française, en route vers la Tunisie).

Quant à la forme ou plus précisément l'expression concentrée de cette lutte en image et son, elle rend compte véritablement du degré de conscience quant à l'objectif poursuivi et le niveau de sacrifice que le peuple doit consentir pour atteindre ce dernier. Ici il n'y a point de divorce entre le réel reflété par l'image et le réel vécu par le spectateur (ici le peuple algérien).

Le problème de la distanciation et de la passivité du spectateur, si connu dans le cinéma bourgeois, ne se pose pas dans les films de la lutte de libération. Repro-

duisant une réalité qui se transforme chaque jour par la lutte, les films algériens de l'époque n'étaient pas vus dans une salle de spectacle, mais dans le champ de bataille, dans la mesure où ce champ de bataille était partout et que tout le monde était acteur sur ce champ de bataille. Cette question de la participation à la lutte par le cinéma est à rapprocher de l'écoute des radios de l'A.L.N.-F.L.N. que Frantz Fanon a analysée comme des actes de résistance à l'oppresseur.

Pour un cinéma révolutionnaire, comme du reste pour tout art révolutionnaire, il n'y a pas et ne doit pas y avoir de divorce entre le contenu et l'expression de celui-ci. La réalité sociale obéit à un processus dialectique, son reflet sur le plan idéologique doit traduire ce processus. En clair, il n'y a pas une réalité dialectique et une expression de cette réalité. L'expression n'échappe pas à la lutte des classes, il y a une expression matérialiste dialectique de la réalité.

2. *Période 1962-1970 : phase de l'indépendance nationale.*

Après l'indépendance du pays, la production cinématographique est plus importante. Le pays possède plus de moyens ; on est loin de la période de lutte de libération nationale (manque de moyens techniques et de cinéastes). Les films produits sont des films à grand budget ; pour des raisons plus ou moins de prestige, des films sont faits en coproduction (cf. *Z*).

Pendant cette période, les cinéastes algériens vont puiser leurs thèmes dans la période de la guerre anticoloniale. Très peu de films de montage à base de documents historiques (à part l'excellent *L'aube des damnés*). On entre dans le labyrinthe des films de fiction, élaboration de scénarios dans la pure tradition de Hollywood (*L'opium et le bâton*, ou bien *La nuit a peur du soleil*).

Bien qu'une production cinématographique relativement importante ait existé dans les années 1962-1970, peut-on parler de cinéma algérien ? A notre avis, non. De films de cinéastes algériens, oui !

Il ne s'agit pas d'adopter une attitude de fierté nationale ou paternaliste. Il faut au contraire adopter un point de vue exigeant, juste par rapport à la question importante du cinéma algérien.

L'Algérie et son peuple ont mené une guerre de libération nationale longue, qui a joué un rôle important dans la destruction du système colonial français. De plus, l'Algérie ayant une histoire et une culture nationale riches, ne peut se reconnaître dans une production qui ne puise pas ses sources dans les racines historiques et révolutionnaires de son peuple. Nous verrons plus loin qu'il ne suffit pas de mettre en scène la guerre pour rendre hommage au combat révolutionnaire du peuple algérien.

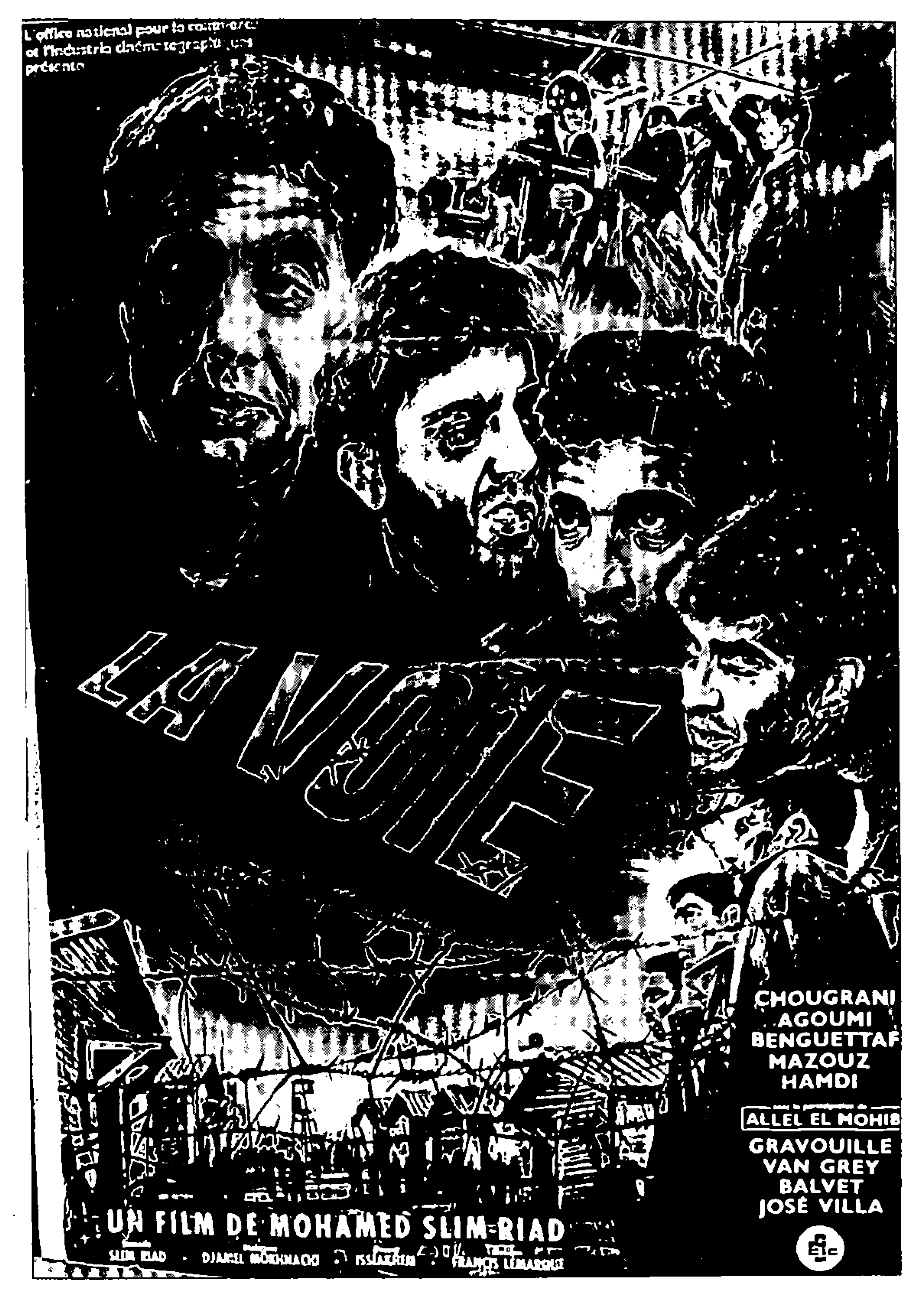
Venons-en au pourquoi de l'inexistence d'un « cinéma algérien ».

En balayant l'argument sur les insuffisances techniques du pays (manque de matériel, d'écoles, de cinéma, etc.).

A notre avis, il faut chercher ailleurs la cause de cette inexistence.

La raison principale est la confusion idéologique qui règne dans le pays à cause des luttes aiguës à l'intérieur du F.L.N. et des contradictions au sein de la classe dirigeante. Cette confusion a favorisé la mainmise de certains individus (opportunistes sur le plan politique et même incompétents sur le plan technique), sur l'appareil cinématographique algérien. L'obstacle constitué par les responsables a eu des effets néfastes sur les cinéastes algériens. L'absence d'une politique culturelle, d'une vision idéologique juste des problèmes de la société algérienne, n'a pas facilité l'unification des cinéastes algériens. Ces derniers, au niveau de conscience politique différent, n'ont pas su ou pu affronter d'une façon unitaire la politique bureaucratique des responsables de cinéma.

C'est pourquoi la confusion idéologique, la faiblesse de la conscientisation politique des problèmes, déboucheront sur une conception petite-bourgeoise quant au rôle du cinéma dans la construction du pays. Cette conception petite-bourgeoise va limiter singulièrement l'utilisation du cinéma comme arme dans un pays où la majorité du peuple est analphabète. Au lieu de se servir de la force de l'image pour poser et balayer les rapports féodaux encore existants, on se contente de



La Voie, de Mohamed Slim Riad.

faire l'apologie de la guerre de libération d'une manière psychologiste. Cette façon de poser et de voir la guerre relève de l'idéalisme et de l'humanisme petit-bourgeois. Elle ne peut en aucun cas montrer la force du peuple et encore moins rendre hommage à son rôle historique.

La guerre, phénomène social, traduit la confrontation violente des classes sociales antagoniques. Voir à travers les yeux d'une mère dans *Le vent des Aurès*, ou les angoisses d'un officier français dans *Décembre* ne peut que dévaloriser historiquement une guerre juste et par là même le rôle du peuple algérien.

La conception petite-bourgeoise de la plupart des films de cette époque s'est reflétée, évidemment, dans le domaine de la forme et l'esthétique cinématographique. On remarque une absence d'imagination dans le domaine de l'expression. Les cinéastes restent prisonniers des codes du cinéma bourgeois. La plupart d'entre eux, il est vrai, ont été formés dans les écoles occidentales. Ce fait, à notre avis, ne peut servir d'excuse à la reproduction béate de symboles propres à l'Occident. Il n'est pas facile, certes, de résoudre le problème de la relation sujet/codes ; cependant, l'œuvre littéraire de Kateb Yacine prouve que l'on peut traduire l'esprit du peuple dans une langue étrangère à ce peuple.

Il n'est pas dans notre intention de faire une analogie simpliste entre la littérature/théâtre et le cinéma. Nous savons que Kateb utilise un moyen (le roman et le théâtre) qui n'est pas étranger à la culture algérienne. Le cinéma comme langage est un produit historique de l'Occident capitaliste. L'apport de l'Algérie et du tiers monde est nul, et pour cause. Ceci dit, une clarification politique, une idéologie progressiste, une profonde connaissance de la matière (ici l'Algérie et son peuple) permettent de pratiquer une rupture avec l'impérialisme culturel du cinéma bourgeois. Cette rupture faite, il est possible de créer un ensemble de codes qui s'articulent autour de la riche expression culturelle de l'Algérie.

3. *L'étape actuelle : la naissance du cinéma « El djidid ».*

La naissance de ce type de cinéma semble être la critique concrète et la remise en cause du cinéma pratiqué jusque-là. Les conditions de sa naissance résultent d'une lutte idéologique menée par un certain nombre de cinéastes (un manifeste a été présenté par les cinéastes au Ministère de l'Information).

Plus important est le début de la révolution agraire et l'industrialisation du pays, avec leurs implications sociales et idéologiques.

Quelques films, comme *Le Charbonnier* [1], posent concrètement les problèmes actuels du pays et des masses populaires.

Porter à l'écran l'industrialisation et la révolution agraire, c'est poser le problème politique central du pays :

1. Comment et en faveur de qui doit se faire le développement économique du pays ?
2. Qui a intérêt au maintien des rapports féodaux dans la société algérienne ?

Un film comme *Le Charbonnier* (avec ses limites idéologiques) introduit la question des nouveaux rapports sociaux et leur matérialisation : la nécessaire insertion de la femme dans le procès de la production et la transformation non moins nécessaire de la structure familiale.

En filmant les paysans dans les champs et les ouvriers dans les usines, en mettant en scène les masses populaires, le cinéma « El djidid » déblaie le terrain de la création d'une véritable expression cinématographique algérienne.

Filmer le quotidien tel qu'il est vécu et ressenti par les masses, utiliser leur langage et leur expression (musiques, chants), constitue une victoire contre le colonialisme culturel.

Le cinéma « El djidid », de par son contenu et son originalité dans l'expression, ouvre la voie pour un véritable cinéma algérien.

Il est trop tôt pour se prononcer quant à sa réussite, car le cinéma n'est pas à l'abri des aléas de l'histoire. Son existence et son développement sont liés aux progrès de l'Algérie et à la lutte de son peuple.

Quant à nous, nous ne doutons pas de sa réussite. (*A suivre.*) Ali Mocki.

1. Ce film est annoncé au studio de la Harpe. Sortie prévue en décembre.

Pratique artistique et lutte idéologique.

Fin juillet, à la suite d'une invitation que nous lui avions envoyée pour le stage d'Avignon, Guy Hennebelle nous adressait la lettre suivante, aux questions, positions et critiques de laquelle nous répondons plus loin :

CHERS CAMARADES,

Répondant à vos appels au dialogue publiés dans vos récents numéros et suite à notre correspondance de la mi-juillet, j'ai le plaisir de vous adresser la lettre qui suit.

Je suis heureux qu'au temps du mépris succède l'échange des idées. J'ai été un adversaire de votre revue durant son ère « structuraliste », tant dans sa phase révisionniste que dans sa phase prétendument « maoïste ». Je ne reviendrai pas sur la question de votre ancienne illisibilité puisque vous avez vous-mêmes dénoncé votre « style chantourné ».

Par contre, avant d'envisager l'avenir, il me paraît nécessaire de rappeler quelques-unes de vos positions antérieures afin que la discussion se déroule sur des bases claires.

La querelle d'Othon.

Dans la querelle dite d'*Othon*, je continue de penser, quant à moi, que dans les grandes lignes c'est *Positif* qui avait raison. Et ceci bien que je ne partage pas l'orientation de cette revue sur le plan politico-esthétique (son adoration du cinéma américain par exemple). Constatant que l'on assiste à une remise en question, dans divers continents, de la fonction opiomaniaque du cinéma, je déplore que vous ayiez grandement contribué à fourvoyer cette démarche positive dans une impasse « théoriciste » qui s'apparentait selon moi à une sorte d'ultragauchisme intellectualiste et esthétique. Il est évident que les « films » qui ont été réalisés d'après vos obscures conceptions d'alors, outre qu'ils sont généralement nuls et ennuyeux, n'ont servi en rien les « masses d'ouvriers et de paysans » de France et de Navarre. Ni même les intellectuels d'origine petite-bourgeoise que vous disiez viser dans un premier temps.

J'ajouterai que l'influence que, du fait du « rayonnement » de la culture française et du prestige de votre titre, vous avez exercée dans divers pays étrangers, a donné parfois des résultats drolatiques. Je me suis demandé, par exemple, s'il fallait en rire ou en pleurer quand j'ai vu, au cours d'un festival au Moyen-Orient, un film libanais visiblement élaboré d'après les théories qui étaient alors les vôtres et celles de *Cinéthique :* en effet, ce film qui était censé illustrer les positions d'un mouvement palestinien était tout simplement incompréhensible, non seulement des larges masses mais encore de... tout individu normalement constitué.

La déconstruction.

Je persiste à penser aussi que Jean-Patrick Lebel a excellemment réfuté l'essentiel de vos conceptions dans son livre *Idéologie et cinéma.* Il a par exemple très bien montré les limites, sinon l'inanité, de votre concept de « déconstruction ». Vous m'objecterez peut-être que cet auteur est révisionniste. Je le déplore (j'ai attaqué *Beau masque* de Bernard Paul, dont il fut le scénariste), mais ceci ne me gêne pas outre mesure car le caractère révisionniste de certaines de ses conclusions dans *Idéologie et cinéma* ne découle pas logiquement de sa réfutation de vos théories. Je souhaite seulement que Lebel finisse par comprendre la véritable nature du parti de M. Marchais. Il a raison, en tout cas, d'écrire : « La caméra ne sécrète pas l'idéologie comme le foie sécrète la bile. » Il a raison également quand il dit que le cinéma ne souffre pas d'une *tare naturelle* mais d'une *tare culturelle.* Il est bien évident que la caméra n'est qu'un appareil technique inanimé et neutre dont on peut faire l'usage que l'on veut. Dois-je vous rappeler que c'est avec des caméras subtilisées aux colonialistes français, puis américains, que les cinéastes du Viet-nam ont commencé à développer leur cinéma... Une caméra c'est comme un fusil : or un fusil n'est ni réactionnaire ni révolutionnaire, la trajectoire de ses balles dépend uniquement de l'attitude politique (et de l'habileté au tir !) de celui qui le manie. La caméra n'est donc frappée d'aucun péché originel et n'a besoin d'aucun baptême...

Dziga Vertov, dont vous vous êtes souvent réclamés, écrivait en 1920 :

« La caméra n'a pas eu de chance : elle est née alors qu'il n'existait nul pays où ne régnât le capital. La bourgeoisie a eu l'idée diabolique d'*utiliser* (c'est moi qui souligne) ce nouveau jouet pour amuser les masses populaires ou, plus exactement, pour détourner l'attention des masses populaires de leur objectif fondamental : la lutte contre leurs maîtres. »

Dziga Vertov ne dit donc pas que la caméra a été *inventée* par la bourgeoisie, il dit qu'elle a été *utilisée.* Ce n'est pas la même chose. Contrairement à ce que prétend Godard, ce n'est pas « *la caméra qui a été inventée pour déguiser le réel aux masses* », c'est Hollywood qui a été créé dans ce but. C'est Hollywood qui intoxique aujourd'hui des centaines, des millions de spectateurs à travers la planète, relayé éventuellement par de multiples succursales qui lui sont autant de vassales. Je crois qu'une grande part de vos errements « théoricistes » est venue de cette erreur d'analyse initiale. C'est la mentalité des créateurs, des cinéastes, qu'il faut rééduquer. On l'a compris en Chine, par exemple.

Le telquélisme.

Autre erreur encore (mais vous l'avez en partie dénoncée dans votre numéro 245-246) : le « telquélisme ». Si j'ai bien compris Sollers et ses amis (en effet la limpidité n'est pas leur fort !), il reviendrait aux intellectuels « révolutionnaires » d'élaborer une ligne « marxiste-léniniste » sur le « front » du « texte », du langage, de l'écriture, tandis que les ouvriers (chacun son travail et les vaches seront bien gardées !) auraient, eux, pour mission historique de lutter contre la bourgeoisie dans les usines et dans la rue... Cette attitude me fait penser à ces lignes de Walter Benjamin [1] :

1. Walter Benjamin. *Essais sur Bertolt Brecht,* p. 121 Maspéro.

« Ces intellectuels d'extrême-gauche n'ont rien à voir avec le mouvement ouvrier. Ils sont au contraire, en tant que phénomène de décomposition bourgeoise, le pendant de la frange qui tenta de s'assimiler aux féodaux et admira l'Empire en la personne du lieutenant de réserve. Les publicistes d'extrême-gauche [...] représentent la frange de couches bourgeoises décadentes qui tente de s'assimiler au prolétariat. Leur fonction est, sur le plan politique, de former des cliques et non des partis, sur le plan littéraire de lancer des modes et non des écoles, sur le plan économique d'être des agents et non des producteurs. Des agents ou des routiniers qui font un grand étalage de leur pauvreté et se font une fête du vide béant. On ne pouvait pas se faire une place plus confortable dans une situation inconfortable. »

Walter Benjamin écrit encore :

« L'appareil de production et de publication bourgeois peut assimiler, voire propager, des quantités surprenantes de thèmes révolutionnaires sans mettre par là sérieusement en question sa propre existence ni l'existence de la classe qui le possède. Ceci reste en tout cas juste aussi longtemps qu'il est approvisionné par des routiniers, même s'il s'agit de routiniers révolutionnaires. Car je définis le routinier comme l'homme qui renonce délibérément à éloigner par des améliorations l'appareil de production de la classe dominante, et cela au profit du socialisme. Et j'affirme en outre qu'une partie considérable de la littérature dite de gauche n'a guère eu d'autre fonction sociale que de tirer de la situation politique des effets toujours renouvelés pour divertir le public. [...] La prolétarisation de l'intellectuel ne le transforme presque jamais en prolétaire. Pourquoi ? Parce que la classe bourgeoise lui a donné, sous la forme de la culture, un moyen de production qui, en raison du privilège de la culture, le rend solidaire d'elle, et encore plus elle de lui. »

Qui peut nier que cette remarquable analyse s'applique presque point par point à la plupart des écrivains qui se disent actuellement d'extrême-gauche, à tous les papillons qui virevoltent autour de *Tel Quel* et de revues analogues ? A tous ces fadas qui assurent qu'en « déconstruisant » le langage de la bourgeoisie, ils travaillent à son renversement par un pouvoir populaire ?

On songe ici à cette phrase de Brecht [2] : « *Il devint vite clair qu'on s'était émancipé de la grammaire mais non du capitalisme.* »

On songe aussi à Lou Sin qui déclarait, dans une allocution prononcée à la séance inaugurale de la Ligue des Ecrivains de gauche à Shanghaï, le 2 mars 1930 :

« Au lieu de s'en prendre à l'ancienne littérature et aux vieilles idées, nos nouveaux écrivains se sont mis à se battre dans un coin, tout en permettant à la vieille école, confortablement installée sur les côtés, de les regarder faire. »

Des deux lignes politico-culturelles qui cohabitent bizarrement dans le numéro spécial *Chine* (n° 48-49) de *Tel Quel*, je me range tout à fait, en ce qui me concerne, du côté de Michèle Loi. Si je ne me trompe, votre récente évolution se dessine dans un sens voisin ?

La question Godard.

Il y a enfin une question que vous n'avez, semble-t-il, pas abordée depuis votre revirement, c'est celle de Godard et du prétendu « Groupe Dziga Vertov ». A mon avis, si vous voulez être logiques, vous devez fermement dénoncer l'invraisemblable confusion politique de ce cinéaste et de ses épigones français et étrangers. Certes, Godard a beaucoup apporté au septième art qu'il a considérablement assoupli et enrichi sur le plan formel. Je rends hommage aussi à son dynamitage de l'hollywoodisme. Malheureusement, s'il a « révolutionné » le cinéma, il n'a aucunement jeté les bases d'un « cinéma révolutionnaire ». Or c'est cela qui nous intéresse, non ? Je veux bien reconnaître qu'avant mai 68 Godard a contribué à ramener quelque peu le cinéma français sur le chemin du réalisme (au sens où l'entend Brecht), mais, issu du mouvement petit-bourgeois de la nouvelle vague (qui n'a finalement été qu'une révolution de palais : ce ne sont pas Truffaut et Chabrol qui, j'espère, me

2. Bertolt Brecht. *Sur le réalisme.* Editions de l'Arche.

contrediront ?), Godard n'a jamais su clarifier sa pensée, encore moins intégrer correctement l'apport de la pensée-maotsétoung qu'il a objectivement ridiculisée dans *La Chinoise !* Il importe de stigmatiser avec force et sans rémission les films innommables qu'il a réalisés depuis mai 68. C'est une véritable imposture que de les baptiser « marxistes-léninistes » ! *Tout va bien,* en particulier, que vous avez encensé, n'est qu'une pochade infantile et dérisoire qui apporte de l'eau au moulin des révisionnistes et de la bourgeoisie qui veulent donner des « gauchistes » l'image de farfelus irresponsables. Cette comédie a assez duré. Sans jeter tout Godard dans les poubelles de l'histoire, il est temps de dresser un bilan impitoyable de ses apports, de distinguer dans ses innovations le bon grain de l'ivraie. Cette tâche entre dans le cadre plus général de la nécessaire séparation entre les éléments qui s'efforcent d'appliquer une ligne marxiste-léniniste et les gauchistes (au sens de Lénine), les hurluberlus de tout poil que la trahison du P.« C. »F. a fait surgir depuis cinq ans comme champignons après la pluie.

Voilà différentes positions que je tenais à vous exprimer afin que le débat soit clair. Il se peut que sur tel ou tel point je me trompe. Telles sont en tout cas les quelques réflexions succinctement résumées auxquelles je suis parvenu au sujet de la ligne critique que vous avez développée, vous et *Cinéthique,* depuis mai 68.

Les trois courants de la critique française.

L'éventuelle irritation qui se dégage de tel ou tel passage s'explique par le fait qu'il y avait à mon avis autre chose à faire dans la critique et dans le cinéma français après le lamentable échec des états généraux du cinéma à Suresnes...

Comment se présente la critique de cinéma française aujourd'hui ?

1. Il y a d'abord *un vieux courant « apolitique ».* Si l'on en juge par ce qui se passe sur un plan général (nomination de Druon au gouvernement par exemple, offensive de Royer et consorts), il n'est pas exclu qu'un courant nouveau n'ait pas honte de s'afficher comme franchement droitier. Tout se passe en effet comme si la bourgeoisie qui nous gouverne se sentait désormais relativement sûre d'elle-même (ce qui n'était pas vraiment le cas sous la IV[e] République). Remarquez par exemple que l'on commence à voir apparaître des films délibérément réactionnaires, comme *Le Complot,* de René Gainville, qui fait l'apologie de l'O.A.S.

2. Il y a ensuite *un courant vaguement centre-gauche,* composé de « progressistes mous » qui développent une ligne assez indéterminée tissée d'un « humanisme » indéfinissable : antiracistes, anticolonialistes, plutôt anti-impérialistes, ils sont modérément anticapitalistes et pour « équilibrer le tout », farouchement « antistaliniens ». Je reviendrai plus loin sur ce dernier vocable. Ce courant est nettement majoritaire. Je le qualifierais volontiers de « calligraphiste ». On y trouve des gens qui croient que l'esthétique constitue en quelque sorte un « no man's land » apolitique, qu'il doit être beaucoup pardonné aux grands cinéastes réactionnaires en général et... au cinéma américain en particulier. De gens enfin qui affectent de refuser ce qu'ils appellent la critique partisane.

3. Il y a enfin *un courant révisionniste.* Composé de « traumatisés du stalinisme », il comprend des critiques communistes ou apparentés qui, sous prétexte de ne pas sombrer à nouveau dans les outrances jdanoviennes, se sont ralliés au libéralisme en matière artistique. Au nom de la sacro-sainte liberté d'expression, ils sont prêts à avaler toutes les couleuvres que la bourgeoisie leur jette à la tête. Dans son livre *Essai sur la signification politique du cinéma,* Jean Pivasset (qui ne va pas au bout de sa cohérence, mais c'est un autre problème) écrit par exemple au sujet de la position des critiques du P.« C. »F. face à la « nouvelle vague » dans les années 60 :

« Les traditions de la critique communiste auraient dû l'entraîner logiquement à se raidir contre un mouvement et des films aussi évidemment loin au départ des critères qu'elle affichait ; mais elle aussi était désorientée, spécialement par le dégel qui la surprenait à l'Est et qu'elle s'essayait malhabilement à comprendre et à imiter, c'est peut-être la raison pour laquelle la critique communiste ne fut nullement

en reste d'enthousiasme. Mais peut-être l'effet d'entraînement personnel de Georges Sadoul aux *Lettres françaises* y fut-il pour beaucoup dans une période où les idéologues du Parti et les fonctionnaires de la direction hésitaient à intervenir [3]. »

Cette citation renvoie à une autre, de Raymond Borde, que j'ai trouvée en relisant récemment un opuscule sur *La Nouvelle Vague* [4] :

« Pourquoi n'y a-t-il pas un jeune cinéma communiste ? [...] Nous avons depuis quinze ans (Borde écrit ceci en 1960) le triste privilège de patauger dans des guerres coloniales. Le Parti Communiste les a-t-il filmées ? Non. Un putsch d'extrême-droite a balayé la République. Le Parti Communiste a-t-il commandé à des spécialistes un montage d'actualités ? S'est-il intéressé aux prises de vues en Algérie, avec des caméras 16 mm ? Non. Mais il a encensé *Le Beau Serge*. Il a défendu le cinéma français parce qu'il était français, sans tenir compte de son contenu idéologique. Il a sacrifié l'essentiel, c'est-à-dire l'existence d'un cinéma de gauche, pour faire aboutir une revendication accessoire, la prospérité du cinéma national. »

Attaché comme je le suis personnellement aux cinémas nationaux, je fais des réserves sur cette dernière formulation : je pense qu'un cinéma impulsé par des cinéastes français révolutionnaires aurait été français par surcroît, beaucoup plus français que tous les films psychologiques du genre *Le Genou de Claire* et autres balivernes petites-bourgeoises. Cette citation de Borde va dans le même sens que Pierre Gaudibert dans son remarquable petit ouvrage *Action culturelle : intégration et/ou subversion* qui montre qu'au nom de la « culture nationale » les forces de gauche, et notamment le Parti Communiste, ont eu tendance depuis 1936 à négliger le contenu politique de cette culture. Dans ce sens (et dans ce sens-là seulement) on peut dire que « *la culture est une duperie bourgeoise* ».

Aujourd'hui, il n'y a plus guère de différences (hormis quelques petits tabous) entre la critique révisionniste et la critique que j'appelle « progressiste molle ». Il n'y a pas non plus de gouffre entre ces deux critiques et la critique bourgeoise « apolitique ». Des babioles peuvent les opposer, l'appréciation d'un film comme *La Grande bouffe*, par exemple, mais ce ne sont là que détails. L'astuce de la culture bourgeoise libérale est d'ailleurs de provoquer des querelles oiseuses sur de faux terrains.

Les tâches d'une critique d'extrême-gauche

Face à ces trois types de critique (qui parfois n'en font qu'un), il faudrait susciter un courant critique d'extrême-gauche qui s'inspire du marxisme-léninisme. Cette critique devrait s'assigner des tâches du genre de celles-ci :

1. Remettre en question la prééminence du cinéma américain et de quelques cinémas ouest-européens dans le concert du monde qu'on prétend libre. Il importe en particulier de dénoncer résolument la M.P.E.A.A. [5] qui fait la pluie et le beau temps dans le cinéma mondial.

2. Lutter pour un véritable renouveau du cinéma français qui s'inspirerait, tout en le dépassant sur sa gauche, de l'exemple néo-réaliste italien [6]. A cette fin, il faut dénoncer la colonisation américaine de notre cinéma [7] qui prend de jour en jour des proportions dramatiques [8].

3. Promouvoir tous les cinémas nationaux qui entrent dans la catégorie 2 et surtout 3 du Manifeste « Vers un troisième cinéma » diffusé par Fernando Solanas et Octavio Getino (qu'a publié notamment la revue *Tricontinental* en 1969, édition française).

4. Militer pour un cinéma national et populaire qui développe la mission que lui assignait Dziga Vertov (mais en écartant ses exagérations), un cinéma qui filme des individus ordinaires dans des activités quotidiennes et dans une perspective révolu-

3. Je tiens à préciser que cette attitude de Sadoul avait sans doute, pour des raisons diverses, quelques excuses. De toutes façons, bien qu'il soit de mode actuellement de vilipender ce grand historien, je pense que son actif est plus lourd que son passif. Il a eu notamment le mérite de nous apprendre l'internationalisme en matière de cinéma. Ce dont je lui suis reconnaissant.

4. *La Nouvelle Vague*, p. 26. Editions Serdoc. 1960. Notons à cet égard que le P.« C. »F. semble avoir trouvé depuis 1968 quelques cinéastes pour illustrer certains de ses points de vue. Il faudra y revenir.

5. M.P.E.A.A. : Motion Picture Export Association of America, cartel qui regroupe les neuf grandes compagnies hollywoodiennes qui font régner une véritable dictature sur la distribution.

6. Jean-Louis Comolli (dont le livre *Free Jazz Black Power* propose, me semble-t-il, une excellente méthode d'approche pour les films aussi) a écrit, dans un numéro des *Cahiers*, qu'après l'irruption du parlant tous les cinémas s'étaient alignés sur l'esthétique d'Hollywood, les cultures nationales étant prises en charge par les langues. Ce n'est pas tout à fait exact : le réalisme poétique français, le néoréalisme italien, le cinéma nôvo brésilien, le cinéma québécois et tous les jeunes cinémas apparus dans le monde depuis 1960 démontrent le contraire. Mais il est vrai que l'impérialisme formel d'Hollywood devient chaque jour plus dangereux.

7. Lire, à ce sujet, *Le cinéma... cette industrie*, de Claude Degand.

8. C'est grâce à vous que je comprends mieux aujourd'hui la véritable signification de la « série Z »..., fruit d'un processus d'américanisation du cinéma français.

tionnaire. A cet égard, je trouve fort intéressantes diverses études que vous avez publiées récemment sur des sujets connexes, notamment l'article sur le « Héros Positif » (sous certaines réserves qu'il serait trop long de détailler ici). La réflexion théorique ne doit pas s'élaborer *in vitro,* en vase clos, mais être dégagée d'expériences concrètes effectuées en relation étroite avec les gens concernés. C'est pourquoi j'ai soutenu le travail de Karmitz, notamment dans *Coup pour coup,* qui n'est certes pas un film « à la remorque du révisionnisme », contrairement à ce que vous avez prétendu. Ses insuffisances ne relèvent pas de cet ordre-là. Il s'agit de promouvoir un cinéma qui dépasse le progressisme gentillet de certains films de gauche traditionnels, un cinéma qui nous aide à « un déchiffrement communiste du monde » (Vertov), tout en nous proposant des amorces de solution, tout en nous suggérant des directions à suivre. Un exemple : il ne suffit pas de tourner un film sur les travailleurs immigrés (à la manière néo-réaliste des années 45-50), il faut en outre esquisser dans le film les solutions d'une action collective en vue d'un changement. D'une manière générale, il y a beaucoup à tirer des *Propos de Yenan,* de Mao Tsétoung (encore qu'il ne faille pas en faire un bréviaire : il faut tenir compte du contexte historique, géographique, culturel et politique dans lequel ce recueil a été rédigé).

5. Démasquer les miroirs aux alouettes que la bourgeoisie nous jette en pâture pour détourner notre attention des sujets essentiels et nous proposer des « voies » qui ne sont que des impasses politiques et philosophiques. Je songe à tous ces dadas qui surgissent régulièrement dans l'air du temps : il y a eu l'aliénation (avec Antonioni), il y a eu l'absurde (très usité, l'absurde !), puis ce fut la drogue et les paradis artificiels, puis ce fut la « révolution culturelle américaine », la « contre-culture », le « hippysme », le « retour aux sources », j'en passe et des meilleures. Actuellement, nous avons l'écologie comme tarte à la crème... Face à toutes ces baudruches gonflées par les stratèges conscients ou inconscients de l'idéologie dominante en Occident et amplement diffusées par les media officiels, face à toute cette camelote idéologique et à ces « balles enrobées de sucre », nous devons promouvoir un cinéma réaliste au sens de Brecht, c'est-à-dire un cinéma qui, je cite :

« dévoile la causalité complexe des rapports sociaux, qui dénonce les idées dominantes comme étant celles de la classe dominante, qui écrive (filme) du point de vue de la classe qui tient prêtes les solutions les plus larges aux difficultés les plus pressantes dans lesquelles se débat la société des hommes, qui souligne le moment de l'évolution en toute chose, qui soit concret tout en facilitant le travail d'abstraction. Ce sont là directives gigantesques, et on peut encore les compléter. On permettra à l'artiste d'y consacrer son imagination, son originalité, son humour, sa puissance d'invention. Nous ne collerons pas à des modèles littéraires par trop détaillés, nous n'obligerons pas l'artiste à se conformer à des variétés trop précises de l'art narratif. »

Et pour en finir avec les citations, celle-ci encore :

« Là où le mot d'ordre « Pour l'humanisme ! » n'est pas toujours complété par le mot d'ordre « Contre les rapports de propriété bourgeois ! », le tournant de la littérature (du cinéma) en direction du peuple ne s'est pas encore accompli. »

Plutôt Lounatcharski que Jdanov.

D'aucuns objecteront : que dites-vous de la conception stalinienne de la culture, que dites-vous du jdanovisme ?

La réponse ne doit pas être éludée. Mais il faut commencer par expliquer que les « révélations » de Khrouchtchev au XXe Congrès du P.C.U.S. n'ont été qu'une gigantesque supercherie. Je suis de ceux qui pensent qu'il faudrait analyser la question dite de Staline dans une optique ouest-européenne, c'est-à-dire en partant de nos propres réalités, en tenant compte de l'étape de développement à laquelle nous sommes parvenus (en partie par le pillage du tiers monde, d'ailleurs). Mais de

toutes façons il importe de montrer que l'actuelle campagne des révisionnistes contre Staline et ce qu'ils appellent le « culte de la personnalité » (notion non marxiste) n'est destinée qu'à camoufler aux yeux des masses la nouvelle orientation idéologique et le social-impérialisme des dirigeants soviétiques. En outre, point n'est besoin de toujours ramener la question de Staline quand nous affrontons constamment la trahison des « communistes » français dans les luttes de toutes sortes.

Ceci étant dit, il est vrai qu'il faut par ailleurs se défier du dogmatisme et de la surenchère servile. Méditons sur l'attitude de Mao Tsé-toung qui avait mis en garde dès 1950 les artistes chinois contre une imitation aveugle de la culture soviétique, en particulier contre ce qu'il appelait le « style soviétique des années 1935 ». Et pour être plus clair encore, j'ajouterai ceci : un film chinois n'est pas automatiquement bon parce qu'il est chinois. Nous devons accueillir les manifestations de la culture chinoise, ou de la culture albanaise, avec un à-priori de sympathie, travailler concrètement par la plume et par l'action à les faire connaître (car de toutes façons elles le méritent, ayant été boycottées en Occident pendant des dizaines d'années), mais nous devons conserver notre esprit critique et notre faculté d'appréciation, tenir compte, dans tous les cas, de nos propres besoins et de nos réalités. C'est un service à rendre aux amis chinois que de leur dire par exemple qu'un documentaire comme *Le Pont de Nankin* est littéralement « imbuvable » pour un public français. Il aurait mieux valu, je l'ai écrit dans Ecran 72, n° 3, et je le maintiens, programmer à Paris le dessin animé *Rêve d'or*, par exemple. C'est principalement à destination des rédacteurs de *Tel Quel* que je m'exprime ainsi, car la manière dont ils ont rendu compte des trois films chinois programmés à Paris l'année dernière procédait d'un opportunisme dont je soutiens qu'il n'était pas sincère : on ne peut pas d'un côté porter de tels films aux nues et écrire d'un autre côté des livres comme *H*, monsieur Sollers ! Le snobisme « d'extrême-gauche » doit être lui aussi dénoncé et démasqué.

Enfin, si l'on nous taxe de jdanovisme, nous devons à mon humble avis : 1) rigoler ; 2) montrer qu'à travers Jdanov (qui a commis des erreurs d'appréciation, c'est certain), c'est tout bonnement Lénine qu'on attaque. Lénine, dont nous devons inlassablement rappeler qu'il demandait l'émergence d'un art partisan, empreint d'une position de classe. Mais partant de ce principe, il acceptait cependant très bien des artistes, tel Maïakovski, dont il n'aimait guère personnellement le style. D'une manière générale, inspirons-nous plutôt de Lounatcharski que de Jdanov, mais ne nous laissons pas impressionner par un fallacieux chantage au « jdanovisme », car derrière ce masque se cache souvent une conception libérale de la culture. A cet égard, il faudra analyser quelque jour les cinémas des pays est-européens depuis le XXe Congrès et montrer que leur contestation (légitime) de la « bourgeoisie rouge » s'effectue selon une voie libérale-révisionniste et très rarement révolutionnaire.

La question de Staline.

Parenthèse : si l'on nous lance dans les jambes le nom de Soljenitsyne comme on le fait volontiers, nous pouvons répondre calmement : 1) que l'internement dans un hôpital psychiatrique ou dans un camp sibérien et les tracasseries administratives ne sont pas la meilleure solution pour amener un écrivain à rejoindre la voie du socialisme ; 2) que cet écrivain que l'on dit grand, moi je ne sais pas, est sur le plan politique un produit de la dégénérescence bureaucratique d'abord, révisionniste ensuite de l'Union Soviétique ; 3) que c'est bel et bien un fieffé réactionnaire... comme l'était Balzac : ce qui signifie que tout n'est pas forcément à jeter dans son œuvre. Il n'est pas exclu qu'à travers elle, même dans ses déformations, l'on puisse découvrir certains aspects de la réalité du pays, voire des erreurs du socialisme tel qu'il fut pratiqué là-bas ; 4) qu'il est étonnant, vraiment, que toutes les contestations contre les actuels dirigeants soviétiques se manifestent exclusivement par des voies

de droite (libérale, chrétienne, mystique, sioniste, etc.). Michel Cournot (mais peut-on faire confiance à Michel Cournot ?) a écrit un jour, dans *Le Nouvel Observateur* (horresco referens) que ceci n'était pas un hasard, que c'est à dessein que la police laissait filtrer les œuvres contestataires à condition qu'elles fussent toutes de droite. Comment croire que personne, parmi les 200 millions de Soviétiques, ne veuille dénoncer l'orientation révisionniste du régime ? La révolte des ouvriers polonais à Gdansk, drapeau rouge en tête, qu'aucun écrivain « contestataire » n'avait annoncée, montre bien qu'on nous mène en bateau quand on veut nous faire croire, en Occident, que les peuples est-européens aspirent à un retour au capitalisme.

Pour des raisons qu'il faudrait expliquer longuement, la question dite de Staline n'intéresse pas grand monde en Asie, en Afrique et en Amérique latine. En Europe de l'Ouest et en Amérique du Nord, il en va différemment. C'est pourquoi je pense qu'il faudrait l'analyser à la lumière du marxisme et en partant des critiques amorcées parfois en Chine ou en Albanie (à partir notamment du concept de « mauvaise résolution des contradictions au sein du peuple » chez Staline). Car, quoi qu'en disent les révisionnistes, de même qu'on ne peut pas condamner la Révolution française au nom des excès de Robespierre, on ne peut pas non plus dresser un bilan uniquement négatif de l'U.R.S.S. stalinienne. On se référera utilement à ce sujet à l'article de Jean Daubier paru dans le n° 1 de la revue *La Nouvelle Chine* et intitulé : « La Chine et la question de Staline ».

Quelques remarques pour conclure : il faut éviter de « descendre » systématiquement tous les films qui ne sont pas rigoureusement justes d'un point de vue marxiste-léniniste, mais plutôt s'attacher à promouvoir, tout en cernant leurs erreurs, ceux qui s'efforcent d'aller le plus loin dans la voie de la remise en question du capitalisme, de l'impérialisme, du réformisme et du révisionnisme. Ce que vous avez fait en interviewant Serge Le Péron, par exemple, qui a réalisé l'un des films militants les plus avancés depuis mai 68.

En cas de désaccord entre rédacteurs, sur une base d'extrême-gauche s'entend, le mieux est à mon avis de publier les deux textes de manière à permettre au lecteur et au militant de se faire une opinion.

Cordialement.

Guy Hennebelle.

Réponses.

Cette lettre de Guy Hennebelle, destinée à ouvrir une discussion et à clarifier nos positions respectives dans un esprit de critique et d'unité, bien que datant de quelques mois et ayant déjà trouvé un prolongement dans des échanges de vive voix (d'où il résulte, bien entendu, que les éléments d'unité l'emportent sur les divergences), n'en est pas pour autant caduque. D'une part, d'évidentes divergences subsistent et elles sont loin d'être anecdotiques. D'autre part, nous pensons que cette lettre présente pour nos lecteurs un certain intérêt, en ce qu'elle nous suscite à faire le point et à exposer nos positions actuelles sur un terrain que, pour mieux nous lier à la pratique des luttes sur le front culturel, nous avons eu un peu tendance à délaisser sans nous en expliquer théoriquement : la « plate-forme » du

n° 242-243 déclarait viser « *non à une « nouvelle » rupture intra-théorique, mais à une transformation radicale de notre conception du rapport entre théorie et pratique* ». Il est cependant bien clair que cette remise en cause signifiait nécessairement une transformation théorique (ne serait-ce qu'en donnant à la théorie marxiste, léniniste, etc., la place prépondérante qui lui revenait, écrasée qu'elle était jusque-là entre psychanalyse, sémiologie, pensée de la trace et autres) ; transformation touchant notamment notre conception du rôle de la pratique artistique dans le processus général de la révolution, notre conception du « front culturel ».

La lettre d'Hennebelle nous interpelle donc en ce point, crucial, des besoins révolutionnaires sur le front culturel et nous interroge sur le rôle objectif de l'« avant-garde » artistique, à laquelle on sait que nous avons longtemps accordé un privilège. En retour, elle pose le problème des tâches d'une critique militante. On se doute que ces problèmes ne sauraient être résolus d'un bloc ici, et nous ne pourrons sans doute pas *répondre* aussi précisément que Hennebelle *interroge* (ou accuse).

1. *Des films « incompréhensibles à tout individu normalement constitué ».*

Dans les diatribes de Hennebelle contre, pêle-mêle, Straub, Godard, *Tel Quel*, les *Cahiers*, *Cinéthique*, qu'il rassemble sous le signe de la « déconstruction », on discerne deux sortes d'indignation : l'une est celle d'un militant, écœuré de voir des artistes prétendus révolutionnaires se livrer à des jeux formels qui ne peuvent que tenir les masses à distance et ne sauraient en rien « servir le peuple » et susciter son enthousiasme (tel Lénine, qui aimait la personne de Maïakovski mais haïssait ses œuvres, demandant que le tirage de celles-ci soit limité à 1500 exemplaires « pour les bibliothèques et les toqués » — histoire à faire de la lecture de Maïakovski par le peuple soviétique en un demi-siècle) ; l'autre est beaucoup plus inquiétante, c'est celle d'un « défenseur » de la normalité psychique. Disons-le une fois pour toutes et avec force : ceux qui croient aux « *individus normalement constitués* » dans le monde malade d'aujourd'hui sont ceux qui lui fourniront demain, sous les plus nobles prétextes (nous ne parlons pas de ceux qui n'attendent pas demain), ses hôpitaux psychiatriques.

Bien sûr, ce double discours (politique/psychologique) a une histoire, une histoire qui, comme on sait, n'est pas finie. Ce qui peut sembler étrange, c'est que cette histoire n'est pas seulement celle de la bourgeoisie ou de la néo-bourgeoisie des pays dits socialistes, mais elle insiste et se répète aussi dans le camp du peuple. (Lénine lui-même, parlant des lecteurs « toqués » de Maïakovski...) Elle me semble liée à une ambiguïté profonde dans l'usage, précisément, du mot « peuple » par les intellectuels qui désirent le rallier : il y a un sens politique de ce mot, qui désigne alors l'ensemble des couches et classes dans le camp de la révolution (« le peuple et ses ennemis ») : le prolétariat et ses alliés. Et puis il y a acception vulgaire, le peuple, c'est-à-dire les simples gens, sans culture. Si l'on parle alors du point de vue du peuple, dans cette seconde acception — qui est celle de la bourgeoisie, — c'est pour exalter le *bon sens*, ultime et fondamentale valeur de la petite-bourgeoisie (« ça n'a pas le sens commun »). Même ambiguïté dans le terme de « masses », lorsqu'on parle de « soulever l'enthousiasme des masses » : s'agit-il de soulever des *foules ?* Non, bien sûr, et pourtant, ne donne-t-on pas souvent au mot « masses » un sens principalement quantitatif lorsqu'on reproche à un cinéaste d'être « inaccessible aux larges masses [1] » ? Bref, lorsque la notion vulgaire, chrétienne, bourgeoise, de ces mots prend insidieusement la place de leur sens politique, marxiste-léniniste, on tombe dans le populisme, forme inversée du mépris des masses. Ou dans le flic-réalisme, encore appelé « réalisme socialiste » (Jdanov, tout à relire). A cet égard, j'aimerais que Hennebelle précise — car sa lettre est plutôt discrète sur le contenu positif de ses conceptions — comment il conçoit cet « au-delà du néo-réalisme » où il voit un avenir pour le cinéma révolutionnaire. Non que je veuille par là amalgamer ses conceptions à une nouvelle mouture de

1. Un exemple comique de cette confusion ou de ce tremblement sémantique se trouve dans une interview récente de Straub par la *Nouvelle Critique*. On sait qu'*Othon* est « un film sur l'absence du peuple ». Son absence politique s'entend. Or, l'une des différences que la N.C. relève dans le dernier film de Straub, *Leçons d'histoire*, par rapport au précédent, c'est que « le peuple, même absent de l'action, est *dans* le film : c'est la fonction des plans en voiture ». Autrement dit, vous filmez des rues animées, et vous avez le peuple dans le film. Straub, qui apparemment a une notion du peuple plus politique que celle de la *N.C.*, rectifie : « Il faut bien répéter que le monde ouvrier, *en tant que classe ouvrière* (c'est moi qui souligne), n'est pas présent. » Plus loin, il ajoute : « Je ne suis pas prêt à faire parler des ouvriers. C'est très important de le faire et j'y arriverai peut-être un jour, mais je pense que c'est au moins aussi important pour l'instant de faire parler les capitalistes. » (Ce n'est, évidemment, pas du même point de vue.)

jdanovisme, puisqu'il prend soin de se démarquer : « Plutôt Lounatcharski que Jdanov ». Mais justement cette alternative et ce choix posent un problème : pourquoi ne se donner à choisir qu'entre l'éclectisme et le sectarisme ? Or on ne peut éviter cette alternative qu'à *élaborer* une théorie de la pratique artistique dans son rapport au processus révolutionnaire.

2. *Les excès de la déconstruction.*

Ce qui précède n'est pas pour éluder le débat sur nos conceptions antérieures et notre rapport à l'avant-garde (Straub, Godard ou Sollers, pour prendre les cibles favorites de Hennebelle). Disons d'abord qu'à la base, il y a une mésinterprétation fondamentale de la part d'Hennebelle — due évidemment à sa lecture de Lebel et à l'interprétation mi-malveillante, mi-stupide de celui-ci — des conceptions que nous avions (et avons encore, à un point près mais décisif) quant à l'« appareil de base », la caméra. Ce n'est pas la peine d'avoir seriné si longuement, de façon si insistante, « caméra-du-Quattrocento », pour que le premier imbécile venu, ignorant d'ailleurs du fait que ces conceptions ne sont propres ni aux *Cahiers*, ni à *Cinéthique* ni à Pleynet, mais trouvent leur source dans Francastel, voire dans Panofsky (que l'on tient généralement pour des gens sérieux), que Lebel donc affirme sur 300 pages que nous tenons la caméra pour un instrument *naturellement* « taré ». Nous n'avons cessé de dire, au contraire, qu'il était nécessaire, pour comprendre par exemple la domination des codes hollywoodiens (car elle ne tombe pas du ciel et il ne suffit pas de l'expliquer par l'impérialisme américain), de replacer l'appareil cinématographique, le système de représentation appelé cinéma, dans son cadre *historique* qui est l'histoire de la représentation et de ses codes depuis la Renaissance (et la Renaissance, c'est « naturel » ? Vasari, Uccello, c'est « naturel » ?). Histoire « déconstruite » — on n'y peut rien, c'est comme ça — depuis disons la fin du XIXe, la « révolution industrielle » (Cézanne, c'est « naturel » ? et le cubisme ?...) Nous n'avons jamais cessé de dire, et c'est peut-être la seule continuité que l'on peut trouver dans l'histoire des *Cahiers* depuis quelques années, que le cinéma, « c'est pas naturel ». Au contraire de gens comme Lebel, et de quelques revues cinéphiliques, pour lesquels le cinéma, c'est tout naturel.

Cela dit, Hennebelle permet de rectifier certaines erreurs formalistes liées à cette problématique, quand il pose son analogie « *caméra = fusil* ». C'est une comparaison à mon avis assez dangereuse, parce qu'elle laisse supposer que l'art fonctionne de façon directe et mécanique (conception quasi militaire, ultra-gauchiste, du « cinéma-arme ») et, finalement, qu'il est aussi simple de se servir d'une caméra que d'un fusil, ce qui est assez vrai si on limite le rôle de la caméra à celui d'enregistrer des images, mais cesse de l'être dès qu'on veut faire un film, une œuvre ayant pouvoir de « révélation » et de critique du réel, ce qu'on appelle (assez mal) un « reflet actif ».

Cependant, on peut résumer à partir de cette image l'essentiel du débat : de part et d'autre, on pose le (faux) problème de cette manière : *Qu'est-ce qui décide de l'idéologie d'un film, l'appareil ou l'homme ?* L'appareil, disent les uns (Pleynet, Jean-Louis Baudry) ; l'homme, dit Lebel, et avec lui Hennebelle. Or, d'une part on ne parlait pas de la même idéologie, et d'autre part on opposait des abstractions. On ne parlait pas de la même idéologie : lorsque Baudry ou Pleynet disaient idéologie, il fallait comprendre — ce n'était d'ailleurs pas d'une difficulté insurmontable — qu'il s'agissait de l'idéologie culturelle élaborée à partir de la Renaissance, de l'humanisme, de l'anthropomorphisme. Il s'agissait de montrer que la caméra, ce qui est incontestable, s'inscrivait dans ce champ idéologique, qu'elle reproduisait l'espace vitruvien, etc. Au lieu de quoi, Lebel développait, croyant répondre, une pensée du genre : l'idéologie, c'est des idées, et des idées, il faut bien qu'elles soient dans la tête de quelqu'un, alors qu'est-ce que ça veut dire, cette caméra idéologique ?

On opposait des abstractions : comme Pleynet et Baudry ne voyaient, dans le cinéma, que la caméra, et que la caméra, c'était le Quattrocento, l'humanisme, et tout ce qui s'ensuit, il est évident que leur réflexion ne pouvait être que très limitée (ils ne prétendaient d'ailleurs pas excéder beaucoup ces limites) ; très limitée, mais aussi très mécaniste : en arriver à écrire, comme Baudry (*Cinéthique* 7/8), que dès qu'il y avait spécularité, on était dans l'idéologie, et que peu importait, à la limite, ce qui était spécularisé, c'était évidemment une erreur, une erreur idéologiste, l'erreur de qui se situe sur une longueur d'ondes historique telle que les pulsations de l'histoire immédiate, de l'histoire vivante (à quoi les fictions ont, qu'elles le veuillent ou non, aussi affaire) ne l'atteignent pas. De qui ignore que l'idéologie, c'est avant tout de la politique [2].

Quant à l'homme cher à Lebel et au P.C.F. (Hennebelle croit-il sérieusement que le premier « comprendra un jour la véritable nature » du second ?), on sait ou l'on devrait savoir que c'est aussi quelque chose d'assez abstrait, d'assez vague, en dehors des Droits, eux-mêmes très généraux, très abstraits — et qui, faut-il le redire ici ? n'empêchent nullement que l'on exploite, torture et opprime un peu partout dans les pays qui s'en réclament — de la Constitution de 1789, aujourd'hui universelle. Cela ne nous avance à rien de *psychologiser* le débat en posant que l'idéologie d'un film dépend de celle de son auteur, de ce qu'il a dans la tête. Non seulement cela n'avance à rien, mais cela fait plutôt reculer ; puisque notre problème, c'est d'offrir des voies au travail des cinéastes, de répondre aux questions qu'ils se posent concrètement (par ex. comment refléter les luttes, comment inscrire dans un film la ou les voix du peuple, etc.). Pour penser le cinéma nouveau, il ne faut pas partir de la tête des cinéastes, mais de l'histoire du cinéma révolutionnaire (comme, au passage, le rappelle *Vent d'est*) ; analyser ses inégalités, ses victoires et ses reculs, ses acquis et ses manques. Car il y a, ou il y a eu, n'est-ce pas ? un cinéma révolutionnaire, et ce n'est pas le néo-réalisme.

2. J'ai critiqué cette erreur dans un article intitulé *Hors-Champ* (*C.d.C.*, n° 234-235). Il est dommage que J.-L.B. ne voie, dans cette critique, qu'un procès d'intention. Par ailleurs, un juriste, B. Edelman, a récemment critiqué la même conception (*Le Droit saisi par la photographie*, Maspéro), d'un point de vue althussérien, en fin de compte assez proche de celui de Lebel.

3. *Vers un cinéma de combat : contre quoi ?*

Un cinéma sans démagogie, mais sans dédain aristocratique d'avant-garde, un cinéma à la recherche de ce point brûlant de rencontre entre la force de sa critique, la richesse de son « reflet », et la révolte contre l'ancien, l'enthousiasme pour le nouveau, révolte et enthousiasme latents, des masses. Mais comment croire — c'est pourtant, dans son impatience historique, ce que fait Hennebelle — que ce point de rencontre, cette chance, est toujours, pour chaque film, chaque cinéaste, chaque période historique, possible ? Comment croire que tout dépend de la volonté — du bon vouloir et de la bonne pensée — des auteurs de films ? Hennebelle donne l'impression étrange, à le lire, de croire en la toute-puissance du cinéma. Il sélectionne d'abord les sujets : en période de guerre coloniale, faites-nous des films contre le colonialisme, etc. Ensuite cela doit venir tout seul, ou du moins, si ce n'était pas bien, on aura essayé. Mao dit bien, pourtant, dans ces *Propos de Yenan*, dont Hennebelle cite souvent, sinon le texte, du moins le titre, qu'une œuvre sans valeur artistique est inefficace politiquement : autrement dit, qu'elle ne sert à rien, que ce n'était pas la peine de se fatiguer. Et la « valeur artistique », croit-on donc que cela vient tout seul, par la grâce de l'inspiration, que c'est *en plus ?* Oui, je crois bien qu'il y a quelque chose comme cette idée-là dans la façon dont Hennebelle pense le cinéma. Non, la « valeur artistique », autrement dit la beauté, ce qui fait qu'une œuvre emporte l'adhésion ou ébranle, bouleverse, *transforme* quelque chose dans l'esprit des gens (de tout le monde, parce que, s'il y a deux formes de culture et d'art en lutte l'une contre l'autre, la « beauté », c'est-à-dire l'efficacité d'une œuvre, relisez Mao, c'est universel [3]), la beauté n'est pas non plus quelque chose de naturel, pas plus qu'elle n'est quelque chose de surnaturel. La beauté, redisons-le, c'est le fruit d'un travail. D'un travail de technicien, qui compose avec un autre travail, celui dont on a tant parlé et souvent si mal, le travail du rêve, du signi-

3. « La beauté est universelle. » Ça ne va en réalité pas de soi, si l'on se réfère à Mao : d'une part celui-ci écrit qu'il y a deux critères, aussi bien en art qu'en politique : « Nous nions l'existence, non seulement d'un critère politique abstrait et immuable, mais aussi d'un critère artistique abstrait et immuable ; chaque classe, dans chaque société de classes, possède son critère propre, aussi bien politique qu'artistique ». Mais d'autre part il écrit que « certaines productions, foncièrement réactionnaires sur le plan politique, peuvent présenter en même temps quelque valeur artistique » et que « le trait commun à la littérature et à l'art de toutes les classes exploiteuses sur leur déclin, c'est la contradiction entre le contenu politique réactionnaire et la forme artistique des œuvres ». Donc les critères de beauté ne sont pas universels (ils sont déterminés par une culture de classe, par les valeurs de la classe dominante), et cependant les effets de beauté sont universels (dans la mesure sans doute où les valeurs d'une classe réactionnaire ne meurent pas complètement avec la domination de cette classe, la signifiance qu'elle a produite « insiste » historiquement à la manière d'un désir mort ?).

fiant, etc. Mais enfin d'un travail et un travail, on n'en a pas tout de suite les fruits, la jouissance — cet enthousiasme des masses dont Hennebelle se scandalise, à mon avis à tort, que des cinéastes comme Straub ou Godard, se prétendant marxistes et révolutionnaires, n'aient pas d'abord cherché à le susciter. Mais justement, ces cinéastes ne cessent de nous dire que c'est difficile de refléter le processus révolutionnaire, l'effondrement du capitalisme, la montée des forces montantes — difficile pour eux, mais pas seulement pour eux. Difficile, et ils se trompent, ils font des erreurs, ils croient peut-être trop que le mal, la difficulté à faire surgir le nouveau vient de la forme, des habitudes acquises sous la domination du cinéma bourgeois ; alors qu'elle vient aussi de leur position en porte à faux, de leurs scrupules... Peut-être. Quoi qu'il en soit, Straub ou Godard cherchent un langage, en quoi le second a parfaitement raison, contrairement à ce que pense Hennebelle, de se placer sous le signe de Vertov (auquel il est vrai H... reproche des « exagérations » : lesquelles ?). Cela les éloigne peut-être de ce qu'il convient d'appeler la conjoncture, du moins la conjoncture immédiate, mais ne les voue pas forcément aux poubelles de l'histoire.

L'erreur d'Hennebelle (et cela a été aussi la nôtre, lorsque nous avons mis entièrement sur le même plan *Tout va bien* et *Coup pour coup*) est de penser qu'il n'existe et ne doit exister qu'un seul niveau d'appréhension des films — ce qui impliquerait par exemple que le film révolutionnaire idéal devrait occuper la place prise actuellement par *Rabbi Jacob* : raisonnement vicieux et absurde, puisque le succès de *Rabbi Jacob* repose sur des normes de production, des acquis du cinéma comique réactionnaire français, des effets de reconnaissance sur la petite-bourgeoisie française, etc., aux antipodes de ce sur quoi *devrait* (contraintes de la production et volonté des auteurs) jouer le cinéma que Hennebelle et nous désirons. Donc, lorsque Hennebelle nous parle d'un *cinéma d'incitation*, la question se pose aussitôt : *d'incitation à quoi, de qui, comment ?* Et il n'est pas facile de répondre, mais il est sûr qu'on ne saurait répondre à tout coup par *Coup pour coup* [4].

Ce que je veux dire, c'est qu'il est absurde d'opposer Straub à Karmitz, puisque leur visée est différente, leur objet différent [5]. Il faut maintenant penser l'inégalité dans la production des films, en fonction du but à atteindre : un cinéma aux vues politiques claires, s'opposant victorieusement, sur tous les fronts, aux productions réactionnaires, bourgeoises. Ce à quoi l'avant-garde, avec ses « excès », ses errements et ses erreurs, trace *aussi* la voie.

Pascal Bonitzer. (*20 novembre 1973*).

4. Nous devons rectifier ici : il était faux, il était sectaire d'écrire que *Coup pour coup* était un film « à la remorque du révisionnisme » — à la remorque du réel, oui, mais le réel, celui qu'il reflétait, n'était pas révisionniste, puisque c'était de révolte contre les patrons et les révisionnistes qu'il s'agissait ; *Coup pour coup* est un film qui collait, assez bien, à la conscience politique d'une partie des masses à une époque précise. Ce film n'était pas né tout droit des grèves sauvages dont il est le reflet, il venait aussi d'une critique du film précédent de Karmitz, et d'une réflexion sur *Le Sel de la Terre*. C'est cela qu'il fallait d'abord penser — ce que nous n'avons pas fait. Or, *Le Sel de la Terre*, modèle de *Coup pour coup*, est aussi un film plus profond, que nous devrons analyser.

5. Il ne s'agit pas de dire : Straub a ses raisons et Karmitz les siennes. D'une manière générale, la critique que l'on pourrait faire — que l'on doit faire — à des cinéastes d'avant-garde comme Straub ou Godard, c'est de penser — si l'on se réfère ici encore à Mao — l'« élévation de niveau » (la difficulté et la complexité des œuvres) avant la « popularisation » (la diffusion idéologique de masse) : de penser qu'il faut d'abord changer des mécanismes mentaux et ensuite seulement les contenus de pensée. A ce calcul, ils risquent de se retrouver perdants devant l'histoire. Karmitz a raison au contraire de jouer sur des réflexes spontanés des masses en situation de lutte : il risque cependant de limiter considérablement la portée de ses films à trop vouloir coller à cette immédiateté, sous prétexte de ne pas donner de leçons, etc.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 18 373 - Dépôt à la date de parution
Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par l'Imprimerie de Châtelaudren 22170 - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze
PRINTED IN FRANCE

Nos derniers numéros :

241 (septembre-octobre)
Intervention à Avignon : « Cinéma et luttes de classe ».
Jean-Louis Comolli : Quelle parole ? (Technique et idéologie, 6)
Pascal Kané : Sur deux films « progressistes »,
(L'Affaire Mattei, La Classe ouvrière va au Paradis.)
Pierre Baudry : Les aventures de l'Idée *(Sur Intolérance, 2)*
D Huillet et J. M. Straub : *Leçons d'histoire* (scénario d'après
« Les Affaires de M. Jules César » de Bertolt Brecht

242 - 243 (novembre-décembre 72, janvier 73)
Quelles sont nos tâches sur le front culturel ?
Groupe Lou Sin :
Combattons le révisionnisme dans la culture
Avignon 72 ·
Débat sur *En renvoyant le dieu de la peste*
Débat sur *Soyons tout*
Entretien avec Serge Le Péron

244 (février-mars 73)
Groupe 1 : animation culturelle.
L'animateur, l'appareil, les masses.
A propos du rôle des animateurs de ciné-clubs
Le cinéma dans la société capitaliste.
D'abord enquêter, 1.
Groupe 3 : les acquis théoriques.
Sur *Family Life*, sur *Beau Masque*.
Groupe 4 : le Héros Positif.
bilan des critiques de la plate-forme.

245-246, avril-mai-juin 1973
Les luttes dans la conjoncture.
Animation culturelle : problèmes d'une stratégie.
Les M.J.C. : bilan d'un travail, analyse des statuts.
D'abord enquêter, 2.
Le cinéma, arme de propagande communiste.
Critique des positions du
« Mouvement de Juin 1971 ».
Critiques : Au nom du Père, Viol en première page,
Etat de siège, Français, si vous saviez.

247 (juillet-août 1973)
Avignon 73 :
Pour une intervention unifiée
sur le front culturel.
Animation culturelle :
Deux rapports d'enquête.
L'animateur, l'appareil, les masses.
Critiques : *La Grande Bouffe, La Maman et la Putain,*
Dernier Tango à Paris, Themroc, L'an 01.